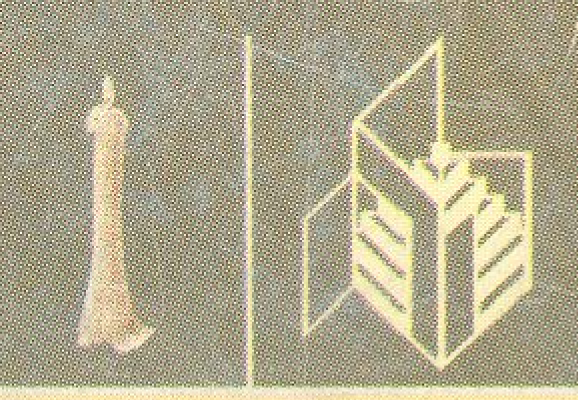
كتابات
نقدية
115

مسرح صلاح عبد الصبور

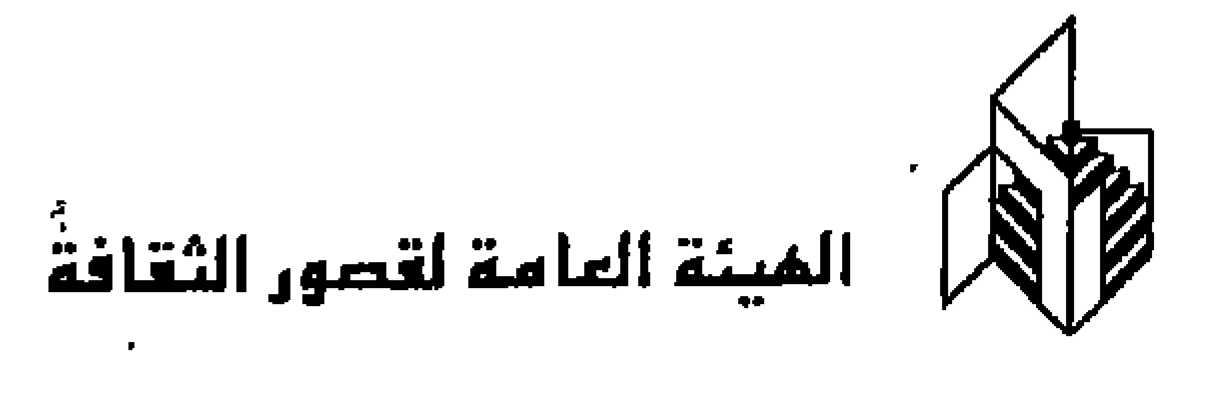
قراءة سيميولوجية

الجزء الأول

د. أحمد مجاهد



الهيئة العامة لقصور الثقافة



مسرح صلاح عبد الصبور

«قراءة سيميولوجية»

(الجزء الأول)

د. أحمد مجاهد

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (115)

أكتوبر ٢٠٠١

التدقيق اللغوى : محمد عامر فاضل

كتابات نقدية
115

مسرح صلاح عبد الصبور

د. أحمــد مجاهــد

المراســلات : باسم مدير التــحرير على العنوان التــالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصــر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

مقدمــة

العلاقة بين الشعر والمسرح علاقة جدلية خصبة تغرى بالمغامرة، فإذا كان أرتو يرى أن «المسرح الحقيقى إنما يولد كالشعر نفسه، ولكن بطرق مغايرة، من فوضى تنتظم نفسها»[1]، وكانت الميزة الخاصة بالخطاب المسرحى تكمن فى كثأفته السيميائية، والميزة الخاصة بالخطاب الشعرى تكمن فى كثافته اللغوية الإشارية أيضا، فإن هذا التشابه لا يلغى الاختلاف الجوهرى بينهما، الذى يتمثل فى أن الخطاب الشعرى خطاب لغوى لافت إلى ذاته يفيض بالغنائية والذاتية، أما الخطاب المسرحى فهو لغة الآخر التى تتوارى خلفها الذات، ويتألف من عناصر لغوية وأخرى غير لغوية، تتماهى جميعا من أجل إحكام الدراما وتوصيل الرسالة المسرحية، حيث يحاول الكاتب المسرحى الشعرى دائما المواء مة بين الخطابين عبر التركيز على تقنيات اللغة الأقرب للدراما مثل الطاقة الإشارية المجسدة للشخصيات والأحداث (هنا والآن) وتطويع تقنيات الشعر- وبخاصة الإيقاع - وفقا لمتطلبات المشهد، بالإضافة إلى استخدام العلامات

غير اللغوية التى تجد مجالها الرحب فى التعبير المسرحى الحى الذى يبدأ من النص ولا ينتهى اعتمادا على لا نهائية الرؤى الإخراجية الممكنة له .

وهذه العلاقة الجدلية بين النص والعرض تنتج إشكالية أخرى تتعلق بمجال الدراسة، حيث نواجه فى المسرح «نمطين متباينين تماما للمادة النصية، على الرغم من كونهما متعالقين فى الأساس : النمط الذى جرى إنتاجه فى المسرح، والنمط الذى جرى تأليفه من أجل المسرح [٢]. فهناك من يرى أن «الجوهر الدرامى يمكن أن يتحقق فى العمل الأدبى دون أن يحتاج هذا العمل إلى إخراج على المسرح [٣]، ومن يرى أن «المخرج والممثل لن يتلقيا أوامر بعد، وسيتخليان عن التخريف المسرحى المتمثل فى النص، وعن دكتاتورية الكاتب»[٤]، وبين هذين الموقفين يقف هذا الكتاب الذى يدرس سيميولوچيا الخطاب الشعرى فى مسرح صلاح عبد الصبور، ويرتكز على متن المسرحية من جهة، وعلى إشارات العرض من جهة أخرى، سواء أكانت هذه الإشارات منصوصا عليها بوصفها نصا خارجيا مصاحبا كتبه المؤلف، أو كانت إشارات يستنتجها القارئ من داخل الحوار المسرحى، فى محاولة لتتبع حركة العلامات اللغوية وغير اللغوية باتجاه المعنى التأويلى .

ومن هنا كان مصطلح سيميولوچيا – وليس سيميوطيقا – هو

المصطلح المناسب للعنوان، حيث يميز إميل بنفنست بين «طريقتين مختلفتين لفهم العمل الفنى (النص الدرامى أو العرض المسرحى) الأولى : تهدف إلى تفسير البنية الداخلية وهى ما تسمى بالتناول السيميوطيقى، والأخرى : تهدف إلى تتبع علاقة العمل الفنى بالإشارى عبر متابعة حركة المعنى فى اتجاه العالم الإشارى أو تتبع التفسير فى عالم مفتوح أمام النص، لكى نفسر وسائل انتشار الوسائط الجديدة التى يطرحها النص بين الإنسان والعالم»(٥)، حيث يدور الكتاب فى فلك هذا الاتجاه الأخير. أما اختيار الشاعر صلاح عبد الصبور ليكون محور هذه الدراسة فيرجع إلى أنه واحد من كبار الرواد العرب فى الفنيين معا : الشعر والمسرح، وقد ساعده على ذلك أن خطابه الشعرى - حتى فى قصائده - يتسم بالدرامية وتعدد الأصوات، وأن طبيعة شعر التفعيلة تسمح بإيقاعية حية متجددة غير رتيبة تتفق مع خصائص الحوار وإيقاع المسرح، مما جعل على الراعى يقول فى دراسته «المسرح فى الوطن العربى» : «أما الميلاد الحقيقى للمسرح الشعرى فإننا خليقون بأن نجده، لو رحنا نتفحص أعمال صلاح عبد الصبور للمسرح». (٦)

وقد قسمت الكتاب إلى خمسة فصول، يتناول كل فصل منها واحدة من مسرحيات صلاح عبد الصبور الخمس.

فالفصل الأول يتناول مسرحية «مأساة الحلاج» موضحا اعتماد

الخطاب الشعرى الدرامى فى هذه المسرحية على لعبة التأويل السيميولوچى، وكاشفا عن استخدام الكاتب لديناميكية العلامة وآليات تحولها تارة، ولهويتها الأيقونية تارة أخرى، مع إبراز تحفظ إيكو على استحالة تحقق النقاء النوعى للعلامة الذى أقره پيرس فى تصنيفه لها .

كما يكشف تحليل المسرحية عن اعتماد الكاتب على التشكيل الجمعى للعرض والتصدير المسرحى والفلاش باك والمونتاج والكورس والاستخدام المكثف لأدوات التأشير المسرحى وفقا لتصنيف إيلام الذى يضم «الضمائر والظروف وأسماء الإشارة» وقد اقترحت فى التحليل أن تضاف إليه أدوات النداء : بما هى وسيلة تأشيرية لتعيين شخص أو أشخاص «المنادى». وأسماء الأعلام : بما هى تأشير أكثر تخصيصاً فى تحديد الشخص المشار إليه من الضمير ذاته. وأسماء الأماكن والأيام والشهور : بما هى تأشير أكثر تخصيصاً فى تحديد المكان أو الزمان المشار إليه من الظرف ذاته .

وينتهى الفصل برسمين بيانيين - الأول للمكان والآخر للشخصيات - يؤكدان تضافر العلامات المسرحية فى الإشارة إلى تأرجح الحلاج وحيرته بين الكلمة والفعل، ويعقب هذا الرسم تطبيق نموذج «سوريو» للحساب الدرامى الذى يكشف جوهر المفارقة المسرحية داخل النص بعد توضيح أسباب تفضيله فى هذا السياق

على نموذجى پروپ وجريماس .

والفصل الثانى يتناول مسرحية «مسافر ليل» كاشفا عن العلاقة بين الخطاب الشعرى والمسرح العبثى، كما يوضح إمكان قيام المسرحة الناجحة بعيدا عن وجود صراع درامى تقليدى يمكن رصده عبر نموذج «سوريو» مما يثبت أن أفق الفن أرحب دائما من أفق التنظير، حيث يقوم الراوى فى هذا النص بمجموعة من الآليات السيميولوجية المتكررة مثل «التصدير – كسر الإيهام – شغل فضاء النص – بديل البرولوج – بديل مونولوج الشخصية – تثبيت الوحدات الإعلامية للعالم الدرامى – صناعة المفارقة» هذا بالإضافة إلى اعتماد الكاتب على التغريب والتأطير اللذين يساعدان على تحويل النص إلى عرض مسرحى لافت .

والفصل الثالث يتناول مسرحية «الأميرة تنتظر» راصدا شعرية خطاب الجسد فى هذا النص الذى يعتمد على التمثيل داخل التمثيل مستخدما الإيماءة والأقنعة، كما يرصد دلالة العلاقات البونية –المسافات – بين الشخصيات وفقا لتصنيف إدوارد هول، بالإضافة إلى التركيز على التغريب الزمنى والترميز المكانى والآليات الفنية الخاصة لاستخدام الإضاءة وتحليل الخطاب بواسطة نظرية أوستن «كيف ننجز الأشياء بالكلام؟» فى محاولة لفك شفرة النص الأسطورى الذى يشير من طرف خفى إلى أحداث معاصرة .

والفصل الرابع يتناول مسرحية «ليلى والمجنون» وهى المسرحية المعاصرة الوحيدة لصلاح عبد الصبور، التى تبدو بوصفها مسرحية سياسية مباشرة فى المستوى الأول من التلقى، حيث يعتمد تحليلها على الرصد الدقيق لعناصر المسرحة سوء فى إشارات العرض أو داخل النص، بداية من الدلالة السيميولوچية للديكور المهيمن / لوحة دون كيشوت لدومييه ولوحات أبطال النضال القومى، ومرورا بتفصيلات الزمان والمكان والخطاب الشعرى والتناص وآليات السخرية وسيميولوچيا التقطيع المسرحى ودخول وخروج الشخصيات إلى المسرح، حيث تساءلت عن أصل القاعدة الإخراجية التى تبدو بديهية والمتمثلة فى أن «دخول الممثل من يسار المتفرج أقوى من دخوله من يمينه» وقد وجدت ضالتى فى كتاب «المسرح والعلامات» لإلين أستون وچورج ساڤونا الذى يوضح أن السر فى هذه القاعدة السيميولوچية يرجع إلى أننا نقرأ الصور كما نقرأ الصفحة المطبوعة من اليسار إلى اليمين .

ولما كانا فى لغتنا العربية نقرأ الصفحة المطبوعة من اليمين إلى اليسار، فإن التزامنا بهذا التقسيم يعد من باب هيمنة الخطاب السلطوى الغربى بحكم اكتشافهم المبكر لفن المسرح، ومن ثم فهى قاعدة يجب أن تكون قابلة لإعادة النظر فى عروض المسرح العربى، وهكذا تكون الإفادة الحقيقية من السيميولوچيا التى تبدو شكلية، فى

حين أنها تفضى إلى فهم الأيديولوچيا وفضحها .

ويهدف تحليل هذه المسرحية فى جملته إلى الكشف عن التقنيات الفنية لمسرحة الأيديولوجية، ومحاولة فك شفرة الرمز السياسى الذى يشير إلى فترة ما بعد الثورة أيضا على عكس ما يبدو من ظاهر النص، عبر الاستفادة من تحليل لاكان لقصة «بو» الرسالة المسروقة، الذى يعتمد فى كشفه لسيميولوچيا النص على رصد المواقف البنيوية التى تتكرر بعينها مرتين متتاليتين مع شخصيات مختلفة .

والفصل الخامس يتناول مسرحية «بعد أن يموت الملك» وهى تمثل النص المصب فى مسرح صلاح عبد الصبور، حيث يكشف التحليل عن تجميعها لكل الخطوط الدرامية والرموز الفنية المتناثرة فى النصوص الأخرى بصورة تسمح بدراسة عرضية مقارنة لهذه النصوص. كما يكشف عن اعتماده على توظيف التراث من خلال التكويد عبر الأنساق فى مسرحته لبيت أبى ذؤيب الشعرى فى منظرين منها، وعلى العوالم الخيالية المتنوعة (أحلام اليقظة – الأحلام – العجائبى) حيث يكشف التحليل عن علاقة اللغة الشعرية بالحلم من جهة، وعلاقة الحلم بمسرح العبث من جهة أخرى، واستخدام الكاتب لهذه العلاقات الجدلية فى إثبات أن عالم اللاشعور أقرب إلى الواقع من الوعى الزائف .

كما يكشف التحليل أيضا عن اعتماد هذه المسرحية بشكل

رئيسى على الدائرة السبرنطيقية للمسرح عبر الإلحاح على كسر الإيهام والاعتماد على الحوار المباشر مع الجمهور ووضع نهايات متعددة للعرض يشارك المتلقى فى اختيار واحدة منها. وقد تحفظت فى هذا السياق تحفظا طويلا ومفصلا على وجهة نظر «مارتن والاس» التى تتمثل فى أن النص المفتوح يعوق خاتمة السرد وما يصاحبه من يقينيات المعنى، ويشكك فى أنه يتضمن تكاملا بنيويا من البداية للنهاية، وذلك قبل أن أنتقل إلى الكشف عن أن بنية المسرحية الفنية تقوم بتوجيه استجابة الجمهور نحو اختيار نهاية معينة تتفق مع الرسالة التنويرية التى يحملها مسرح صلاح عبد الصبور.

ولما كان التحليل السيميولوچى بطبيعته غير قابل للاختزال حيث تظل كل التفاصيل الدقيقة والمتابعات المتوالية للعلامات ولمفاتيح الشفرة والتأويلات الجزئية التى تقود لفهم النص وسيلة وهدفا فى آن، مما يتفق مع رؤية «بارت» فى درسه الأول للسيميولوچيا التى يقول فيها :- «سيغدو السيميولوچى إذن فنانا (ليس هذا اللفظ مدحا ولا انتقاصاً : إنه يشير فقط إلى تصنيف نموذجى) إنه يعامل الدلائل كما لو كانت خدعة واعية، فيلتذ بفتنتها ويمكننا من التلذذ بها وفهمها»(٧)، فإن نتائج هذه الدراسة يمكن حصرها فى رصد الخطوط المشتركة فى المسرحيات الخمس، على مستوى القضية

المحورية «صراع المثقف مع السلطة» والرموز الفنية والمواقف البنيوية المتكررة للشخصيات، والتيمات الثابتة، والتقنيات السيميولوچية الرئيسية، بهدف الكشف عن الخواص الجوهرية المميزة لمسرح صلاح عبد الصبور الشعرى .

وتجدر الإشارة فى هذا السياق بداية إلى أن مسرح صلاح عبد الصبور يقع فى مجمله داخل دائرة المسرح الطليعى، وإن كان هناك من يرى أن مسرحيته الأولى مأساة الحلاج «موسومة بأسلوب تقليدى رغم ما يدعيه صاحبها من أنه وجد فيها ما تمثله عند اطلاعه على إنتاج يونسكو المسرحى» (٨)، فهى - على كل حال - لا تخلو من إرهاصات طليعية متميزة ممثل استخدام تقنيات الفلاش Flash back والتصدير Foregrounding والتشكيل الجمعى للعرض Blocking stage.

وإذا كان «العديد من التجارب المسماة بالطليعة فى مسرح القرن العشرين قامت على أساس ترقية الديكور إلى مستوى (فاعل) سيميولوچى، وتنازل الممثل فى المقابل عن (قوة الفعل)»(٩)، فإننا لا نلمح هذا الاتجاه الطليعى عند صلاح عبد الصبور، حيث يعتمد بشكل أساسى على الممثل فى توصيل رسالته بوصفه الحامل الأصلى للكلمة / العلامة مما يتناسب مع طبيعة خطابه المسرحى الشعرى، ولا يتعارض مع طليعيته التى تظهر واضحة بداية من

الخاصية الأولى في مسرح صلاح عبد الصبور وهي استخدام الراوي .

ففي مسرحية «مأساة الحلاج» تلعب مجموعتي «الواعظ – التاجر – الفلاح» و «الأحدب – الأعرج – الأبرص» دور الراوي المشارك في الحدث، وفي مسرحية «مسافر ليل» نجد راويا صريحا متعدد الوظائف السيميولوچية. وفي مسرحية «الأميرة تنتظر» تلعب الوصيفات الثلاث دور الراوي المشارك في الحدث .

وفي مسرحية «بعد أن يموت الملك» تلعب مجموعة الفتيات دور الراوي الصريح أحيانا والراوي المشارك في الحدث أحيانا أخرى .

ويرجع حرص صلاح عبد الصبور على استخدام الراوي بصوره الفنية المتعددة إلى إفادته منه في أغراض طليعية أخرى مثل كسر الإيهام وإغلاق الدائرة السيبرنطيقية بين الخشبة والقاعة.

ولما كانت القضية الجوهرية التي تشغل صلاح عبد الصبور في مسرحياته جميعا هي قضية صراع المثقف مع السلطة من أجل الحرية والعدل، فإنه من الطبيعي أن نجد في مسرحياته كلها شخصيات يمكن ردها إلى دائرة المثقف في علاقاته المتنوعة بالسلطة، ففي مأساة الحلاج يصادفنا نموذج المثقف المهادن «الشلبي وجماعة الصوفية»، والمثقف العميل «أبو عمر وابن سليمان»، والمثقف الملتزم «ابن سريج»، والمثقف الثوري «الحلاج». وفي مسافر

ليل يمثل الراوى نموذج المثقف العصرى الذى يؤدى دور التنوير والتبصير ويعتمد على التناص دائما لإبراز ثقافته، وإن كان يعد مثقفا مهادنا يصل به الأمر إلى مشاركة عامل التذاكر فى حمل جثة الراكب ودعوة الجمهور إلى الصمت والسلبية. وفى الأميرة تنتظر يلعب القرندل هذا الدور، فهو المغنى الذى يبصر الأميرة بما يجب أن تفعله، وهو أبرز رمز للمثقف المنتصر فى مسرح صلاح عبد الصبور حيث تمكن من قتل السمندل الديكتاتور وإيقاف تزييفه لوعى الأميرة. وفى ليلى والمجنون- بحكم طبيعة الشخصيات التى تعمل فى الحقل الثقافى- يجد الكاتب مساحة أكبر لعرض نماذج المثقفين المتنوعة، فيطالعنا المثقف المثالى «الأستاذ»، والمثقف الثورى «حسان»، والمثقف العميل «حسام»، والمثقف المهزوم «سعيد»، والمثقف المنسحب «سلوى - ثم زياد وحنان»، وفى بعد أن يموت الملك تلعب الحاشية «الوزير - القاضى - المؤرخ» دور المثقف العميل، وقد كان «الشاعر» أيضا كذلك قبل أن يقتل الجلاد ويتحول بالحب إلى مثقف ثورى .

وتتنوع تجليات صراع هؤلاء المثقفين مع السلطة فى النصوص المختلفة، ففى مأساة الحلاج نجد صراع المثقف مع السلطة من أجل الحرية والعدل، وفى مسافر ليل نجد صراعا وهميا من أجل إثبات عامل التذاكر لسلطته والمحافظة عليها . وفى «الأميرة تنتظر» نجد صراعا وهميا من أجل الحصول على

السلطة أولا والاستمرار فيها ثانيا. وفى ليلى والمجنون نجد صراع المثقف مع السلطة من أجل المستقبل، وفى بعد أن يموت الملك نجد تطبيقاً فنياً للديمقراطية يتمثل فى عرض ثلاث نهايات ممكنة لمصير الوطن بعد وفاة الملك يبصر بها المثقف/ الكاتب الجمهور ويدعوهم إلى اختيار واحدة منها فى ضوء رسالته التنويرية .

ولما كان دور المثقف الأول هو التبصير والتنوير فإن قضية دور الكلمة وقدرتها على الفعل تمثل عنصرا محورياً فى مسرحيات صلاح عبد الصبور يعكس صراع المثقف مع السلطة، ففى مأساة الحلاج تعلن مواجهة الحلاج / المحكمة عن فشل الكلمة. وفى مسافر ليل تعلن مواجهة عامل التذاكر / الراوى - وإجباره على حمل جثة الراكب معه - عن فشل الكلمة، وفى الأميرة تنتظر تعلن المواجهة بين السمندل والقرندل عن انتصار الكلمة، وفى ليلى والمجنون تعلن المواجهة بين أبطال العرض والسلطة عن فشل الكلمة، وفى بعد أن يموت الملك على الرغم من تقديم ثلاثة حلول، فإنه توجد إشارات سيميولوچية تكرس لاختيار الحل الثالث المتمثل فى انتصار الكلمة. حيث يتضح لنا من هذا الرصد تأرجح رؤية صلاح عبد الصبور بين اليأس الذى يؤكده الواقع السياسى والتفاؤل الذى يدعمه الحلم الشعرى ومحاولة تحقيق الذات .

وتجدر الإشارة إلى أن دور المثقف التنويرى على المستوى

الأيديولوجى يرتبط داخل نصوص صلاح عبد الصبور على المستوى الفني بالمونولوج الطويل الموجه الذى يلقيه المثقف «الحلاج فى مأساة الحلاج – القرندل فى الأميرة تنتظر – سعيد فى ليلى والمجنون – الشاعر فى بعد أن يموت الملك» أما فى مسرحية مسافر ليل، فإن هيمنة عامل التذاكر الديكتاتور على العرض جعلته يقوم هو أيضا بإلقاء مونولوج يتحدث فيه عن طبيعة علاقته بالمثقفين .

ولما كان صلاح عبد الصبور شديد الحرص على توصيل رسالته التنويرية للمتلقى، فإن مسرحياته الخمس تدور فى دائرتين واضحتين، الأولى : محاكمة ظالمة (غياب العدل) تؤدى إلى القتل (غياب الحرية) وتمثلها مسرحيتى مأساة الحلاج ومسافر ليل. وكلتا المسرحيتين لا تضم شخصيات نسائية .

والأخرى : تكون فيها المرأة (الأميرة – ليلى – الملكة) رمزا صريحا للوطن الذى يبحث عن طفل المستقبل ويكون موقفها فى بنية العمل موقفا دراميا عصيباً تحتل فيه ثلاث وظائف درامية مختلفة، وهى : مساعدة البطل، وخصمة البطل، والحكم عليه فى الوقت نفسه.

ففى «الأميرة تنتظر» نجد الأميرة مساعدة للبطل السمندل لأنها تحبه، وخصمة له لأنه قتل والدها ونفاها، وحكم عليه بين هذين الموقفين، حيث لا تحاول إيقاف قتل القرندل له، بل ترحب بخطابه التنويريه الذى أعاد لها وعيها. وفى ليلى والمجنون نجد ليلى مساعدة

للبطل سعيد لأنها تحبه، وخصمة له لأنها أسلمت نفسها لحسام جاسوس السلطة، وحكم عليه بين هذين الموقفين، حيث غادرت شقته غاضبة من عجزه وهى تصيح أحببت الموت، أحببت الموت. وفى بعد أن يموت الملك نجد الملكة مساعدة للملك البطل لأنها زوجته، وخصمة له لأنه عاجز عن أن يمنحها طفل المستقبل، وحكم عليه بين هذين الموقفين، حيث دفعته إلى الموافقة على أن يترك رجلا آخر يمنحها الطفل، ولما لم يتقبل وطأة الحكم سقط ميتا .

أما حلم صلاح عبد الصبور الدائم بانتصار المثقف على السلطة، فقد تبلور سيميولوچيا فى مسرحياته عبر قضاء المثقف على السلطة الديكتاتورية بواسطة رموز ثقافية متنوعة تبدأ بحلم الحلاج بالسيف المبصر، وتتجسد فى قتل القرندل للسمندل بالخنجر / الأغنية، وضرب سعيد لحسام بالتمثال / الهراوة، وفق الشاعر لعين الجلاد بالناى / السيف .

ولا يعنى حرص صلاح عبد الصبور على التوصيل أنه يهمل التقنيات الفنية للمسرح فعلى الرغم من قوله «أنا أؤمن أننا - نحن الشعراء الذين نكتب للمسرح - قد أهملنا تقليدا جليلا، وهو أن نكون كتابا ومسرحيين فى ذات الوقت، كما كان أسلافنا منذ أسخيلوس حتى شكسبير، وقد نتج عن تراخينا فى أداء واجبنا أن ندخل إلى المسرح، ووقف بيننا وبين النص عديد من الوسطاء، أهمهم

المخرج»[١٠]، فإنه يمكن لى أن أزعم أن صلاح عبد الصبور قد حرص من خلال وجهة النظر هذه على القيام بنصف المهمة الإخراجية للعرض أو أكثر من خلال إشاراته التفصيلية أو إرشاداته المسرحية، ومن خلال الاستخدام الدائم للحيل السيميولوچية التى تحيل اللغة إلى فعل مسرحى كما سنطالع فى التحليل .

فمسرح صلاح عبد الصبور هو مسرح الفكر الواضح والتقنيات الفنية المركبة. إنه مسرح الشعب الذى يحمل رسالة للجمهور يهمه أن يفهمها سعيا إلى التغيير. إنه نموذج للفعل الفنى الثورى .

وكما علمنى صلاح عبد الصبور فقد حاولت قدر جهدى إبراز أن هذا الكتاب يحاول التعبير عن موقف واضح أيضا مفاده : نعم للمناهج الجمالية الفنية التى تعد أنسب وسيلة لسبر أغوار النصوص، ولا لتطبيقات هذه المناهج التى يعجز أصحابها عن تعميقها عبر ربطها بالأيديولوچيا المتحكمة فى صياغتها. ونعم للمناهج العالمية الحديثة التى تسهم فى إثراء الفكر الإنسانى ولا لكل أشكال الهيمنة والاستلاب بما فيها الوقوف المنبهر أمام هذه المناهج دون هضمها ومحاولة إعادة إنتاجها مرة أخرى مدموغة بطابعنا الخاص .

الهوامش

(١) چاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة : كاظم جهاد، تقديم : علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨؛ ط١، ص : ٩٩.

(٢) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة : رئيف كرم، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٢، ط١، ص ٨.٧.

(٣) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، الألف كتاب (٤١٢) دار الفكر العربى، القاهرة، د. ت، ص ٣٢.

(٤) چاك دريدا، الكتابة والاختلاف : ٨٥.

(٥) انظر : باترس باڤيز، لغات خشبة المسرح، ترجمة : سباعى السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٢، ص : ١٠١.

(٦) على الراعى، المسرح فى الوطن العربى، عالم المعرفة (٢٤٨) الكويت، أغسطس، ١٩٩٩، ط٢، ص ١٦٩ .

(٧) رولان بارت، درس السيميولوچيا، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١، ص : ٢٥.

(٨) محمد ناصر العجيمى، المسرح الطليعى فى مصر (١٩٦٢ - ١٩٧٤) منشورات دار المعلمين العامة بسوسة، سلسلة آداب عربية، مجلد (١) تونس، ١٩٩١، ط١، ص : ٥٧.

(٩) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما : ٢٧ .

(١٠) صلاح عبد الصبور، التعليق على مسرحية مسافر ليل، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، ١٩٨٧؛ ص ٦٩٢ .

الفصل الأول

لعبة التأويل فى مأساة الحلاج

إذا كان «افتتاح مسرحية هو عملية بنيوية رفيعة المستوى ، على الرغم من أن القارئ المتفرج يوضع موضع من يتلقاها باعتبارها بداية طبيعية»[١]؛ فإن لحظة رفع الستار عن المشروع الدرامى لصلاح عبد الصبور تخبرنا بأننا أمام كاتب يجيد اختيار نوعية علامته بما يتناسب مع مجال إبداعه .

فإذا كان «المسرح هو الشكل الفنى الوحيد القادر على استغلال ما يمكن أن يعرف بالهوية الأيقونية»[٢] ، حيث يمكن عد الممثل ذاته على خشبة العرض أيقونة متجسدة ومجسدة للشخصية الدرامية ؛ فإن صلاح عبد الصبور يرفع ستاره المسرحى فى نصه الأول «مأساة الحلاج» على أيقونة الصليب ، كما يتضح من إشارة العرض الآتية فى المفتتح : «الساحة فى بغداد . فى عمق المشهد الأيمن جذع شجرة فحسب ، معلق عليه

شـيخ عـجـوز . تضـىء مـقـدمـة المسـرح ليـبـرز ثلاثة من المتسكعين».[٣]

وتجدر الإشارة بداية إلى الإبراز السيـميولوچى للأيقونة / الصليب / الديكور بصـريًا على خشـبـة المسـرح . فبالرغم من قـصـر الضـوء على مـقـدمـة المسـرح فـقط ؛ فـإنه «فى التكوين التصـويرى يصبح الشكل الكبير المعتم أكثر بروزًا إذا ما تضاد معه شكل صغير لامع» . [٤]

ويرى «بيرس» أن «المبدأ المتحكم فى العلاقات الأيقونية هو التشـابه، فالأيقونة (Icon) تمثل موضـوعـهـا فى المقام الأول من خلال التشابه بين الدال (الديكور/الشجرة) والمدلول (الصليب/الصلب)» . [٥]

وإذا كان صلاح عبد الصبور يتحفظ على التطابق الشكلى التـام بين الشـجـرة/الديكور والصليب حـيث يقـول : «لا يوحى المشهد بالصليب التقليدى، بل بجذع شجرة فحسب»؛ فإنه «من الخطأ حصر مفهوم الأيقونة فى الصورة البصرية وحدها» [٦] ، «فقد تتداعى الأيقونة بواسطة المعلقين والعلامات البصرية حيث يكون الشبـه المتضـمن أقرب إلى الظاهر»[٧]، كما أن مفـهـوم الإيحاء أكثر ثراء من المباشرة بما يتيحه من فضـاء وأفق توقع للمشـاهد ، فكما يقول إيكو: «الإيحاء هو مجموع كل الوحدات

الثقافية التى يمكن للدال أن يثيرها مؤسسيا فى ذهن المتلقى».[٨]

وتجدر الإشارة إلى حرص صلاح عبد الصبور على تأكيد الدور الأيقونى للشجرة/الصليب داخل العرض عبر ثلاثة محاور؛ الأول : التماثل فى النتيجة (القتل) . الثانى : التماثل فى الوظيفة (الصلب) ، كما يظهر واضحًا فى أول جملة حوار بالمسرحية:

التاجر : انظر .. ماذا وضعوا فى سكتنا

الفلاح : شيخ مصلوب

ما أغرب ما نلقى اليوم [٩]

وتجدر الإشارة هنا أيضًا إلى نوعية الكلمة التى يفتتح بها صلاح عبد الصبور مسرحياته ومدى مطابقتها لمجال الدراما ، فإذا كان «الحدث الكلامى فى حد ذاته يعد صيغة التفاعل الرئيسية فى الدراما» [١٠] ، حيث يرى هونزل أن «التخاطب الحوارى لا يرجع إلى الفعل الدرامي تأشيريا فقط ، بل إنه يؤسسه» [١١] ، وكانت العبارات الإنشائية التى تخضع لاعتبارات الصدق والكذب هى الأكثر فاعلية في مجال الدراما لأنها كما يقول أوستن «لا تخبر بقدر ما تفعل» [١٢] ؛ فإن صلاح عبد الصبور يفتتح مسرحياته بالعبارة الإنشائية (انظر) التى

تعمل سيميولوچيا ودراميا على مستويين؛ الأول : يتمثل فى كونها فعلاً مصحوبًا بالإشارة/حركة؛ والآخر : يتمثل فى اعتمادها أساسًا على معنى الأمر بالحركة فى الوقت ذاته. أضف إلى هذا نوعية الحركة (حركة بصر) مما يشي بالدلالة الأيقونية للشىء الذى يتوجب على الحلاج والجمهور معًا النظر إليه (الشجرة/الصليب) .

أما المحور الثالث فهو التشابه في شخصية القتيل، حيث يحرص صلاح عبد الصبور على حفر ملامح المسيح فوق وجه الحلاج فى أكثر من موضع داخل العرض، لعل أبرزها قوله، مستخدمًا كلمات المسيح نفسها:

إليَّ إليَّ يا غرباء .. يا فقراء .. يا مرضي
كسيرى القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتي
إليَّ إليَّ
لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا
إليَّ إليَّ ، أهديكم إلى ربي
وما يرضي به ربى (١٣)

فقد قال السيد المسيح فيّ بداية كرازته في المدن : «تعالوا إليَّ يا جميع المتعبين والثقيلى الأحمال وأنا أريحكم . احملوا نيرى عليكم وتعلموا منى، لأنى وديع ومتواضع القلب . فتجدوا

راحة لنفوسكم» [١٤] . والكرازة لاهوتيا هى التبشير بالدعوة في الخفاء ، وما أشبه هذا الموقف الدينى للمسيح ، بموقف الحلاج الدرامي داخل النص .

ولعلنا هنا نتذكر قول رينيه ويليك : «إن الأسطورة الدينية هى مصدر المجاز الشعري على نطاق واسع».[١٥]

واللافت للنظر أن هذه الأبيات التى قام خلالها صلاح عبد الصبور بالتناص مع خطاب المسيح فى الكتاب المقدس، هى فى حقيقة الأمر تمثل فى اللحظة ذاتها تناصا مع الخطاب السابق للشاعر نفسه أيضًا ، فقد قال صلاح عبد الصبور فى قصيدة «القديس» – التى يرتدى خلالها قناع المسيح – من ديوان «أقول لكم» قبل كتابته لهذه المسرحية :

إلىّ ، إلىّ ، يا غرباء ، يا فقراء ، يا مرضي
كسيرى القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتي
إلىّ ، إلىّ ،
لنطعم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة
بطيش زماننا المراح [١٦]

فالتناص قد «يكون مع النفس، على معنى أن كثيرًا من شعراء الحداثة مغرمون باستدعاء خطاباتهم السابقة، وتوظيفها فى خطابهم الحاضر، مما يعطى إبداعهم نوعًا من الامتداد

الإنتاجي الذي يسمح بادعاء وجود وحدة أفقية لخطابهم الشعرى فى مجمله» . (١٧)

ونعود مرة أخرى إلى نص المسرحية لنشير إلى تحفظ صلاح عبد الصبور (الصوفى فى جوهره) على فارق المقام والمنزلة بين رتبتى النبى / الولى ، المسيح / الحلاج :

السجين الثانى : «ساخراً»

أ مسيح ثانٍ أنت !

الحلاج : لا ، لم أدرك شأو ابن العذراء

لم أعط تصرفه فى الأجساد

أو قدرته فى بعث الأشلاء

فقنعت بإحياء الأرواح الموتى

السجين الثانى : «ساخراً»

ما أهون ما تقنع به !

الحلاج : لم تفهم عنى يا ولدى

فلكى تحيى جسداً ، حز رتبة عيسى أو معجزته

أما كى تحيى الروح ، فيكفى أن تملك كلماته (١٨)

لاحظ تناسب آلية استدعاء شخصية المسيح بالقول فى المقطع الأول، مع الغاية من استدعاء شخصيته (كلماته) فى المقطع الثانى.

ويبدو من هذه الإشارات متضافرة أن صلاح عبد الصبور لا يقصد نفي أيقونة (الشجرة/الصليب) التى يحرص على تأكيدها عبر محاور متعددة ، بل يحرص على المستوى السيميولوچى أن يحولها من الأيقونة/ الصورة إلى الأيقونة / الاستعارة على حد تعبير بيرس حيث «يكون الشبه مفترضًا عوض أن يكون ظاهرًا»[١٩] ، وذلك لأنه يحرص على المستوى الدلالى على بقاء الشرخ الواضح بين المرتبتين الصوفيتين؛ النبى/ الولى فى المستوى الأول ، حيث يمطط هذا الشرخ بعد ذلك ويحوله إلى تباين عميق بين شخصيتى (المسيح) الرسول الهادى للحق/ و(الحلاج) المثقف الثائر على الظلم، وإن كانت هذه العلاقة الجدلية تشى فى المستوى الثانى باعتقاده بتشابه الدورين فى الرتبة واتفاقهما فى الغاية والنتيجة .

وتجدر الإشارة إلى أن شخصية الحلاج/المسيح تفرد ظلالها على الشخصيات الأخرى بل على الصراع الممتد فى النص، وبخاصة من خلال الحادثة الدينية الدالة «العشاء الأخير» ، حيث يمكن للمتلقى أن يفرق بداية من هذه المقدمة بين «أتباع بطرس»/ الشبلى وجماعة الصوفية الذين أنكروا الحلاج وتنكروا له - بالكلمات - خوفًا من بطش السلطة ، وبين «مجموعة الفقراء» القراد - الحداد - الحجام - الخدام - النجار -

البيطار – الأعمي – الأحدب – الأغرج – الأبرص / «أتباع يهوذا» الذين أسلموا الحلاج للصلب مقابل دينار من ذهب قان في يد كل منهم ، وبخاصة أن هذه الحادثة كانت تلح على ذهن صلاح عبد الصبور منذ ديوانه «أحلام الفارس القديم» وبالتحديد فى قصيدة «حكاية قديمة» ، التى يقول فى مطلعها :

كان له أصحاب

وعاهدوه فى مساء حزنه

ألا يسلموه للجنود

أو ينكروه عندما

يطلبه السلطان

فواحد أسلمه لقاء حفنة من النقود

ثم انتحر

وآخر أنكره ثلاثة قبل انبلاج الفجر

وبعد أن مات اطمأنت شفتاه

ثم مشي مكرزًا مفاخرًا بأنه رآه

وباسمه صار مباركًا معمدًا [٢٠]

فمفهوم الدلالة الإيحائية للشخصية يسمح بأن «تشير الشخصية الأسطورية أو البطولية إلى كل عناصر أسطورتها التى لم يتم استخدامها نصيا» . [٢١]

إن السؤال الملح فنيا هو كيف أعطى صلاح عبد الصبور للمتلقي في مشهد البداية المعلومات الأولية التي تمكنه من مواصلة المشاهدة والدخول في دائرة العالم الدرامي دون مباشرة ؟

والإجابة تتمثل في استخدامه لتقنيتين فنيتين :

١- استخدام الكورس .

٢- استخدام «الفلاش باك» .

١- استخدام الكورس :

فقد استخدم صلاح عبد الصبور مجموعة «التاجر والواعظ والفلاح» ومجموعة «الأعمى - القراد - الحجام - الخدام - الحداد - البيطار» التي تضم «الأحدب - الأعرج - الأبرص»[٢٢]، في هذا العرض بوصفهما أقرب إلى الكورس ، فكلتا المجموعتين تضم شخصيات وظائف بلا أسماء . والمجموعة الأولى تقوم في هذا المشهد الافتتاحي بتوجيه الأسئلة بغرض كشف خلفية الأحداث ليس لأنفسهم بالطبع بل للمتلقي .

وإن كنت أعتقد أن هاتين المجموعتين ربما كانتا تلعبان دوراً داخل الدراما أكبر من دور الكورس الممهد والمعلق على الأحداث، حيث يقوم بينهما صراع مشترك من جهة، وتشتركان في الصراع الرئيسي من جهة أخرى، كما سيظهر عند تحليل

المنظر الثالث .

٢- استخدام الفلاش باك "Flash Back" :

ويترجم هذا المصطلح بـ «الارتجاع الفنى، أو الخطو خلفًا: وهو الرجوع أثناء التسلسل الزمنى المنطقى للقصة أو المسرحية أو الفيلم إلى ذكر أحداث ماضية لإيضاح الظروف التى أحاطت بموقف من المواقف أو للتعليق عليه . وهذه الوسيلة مستعملة على الأخص وبصفة رئيسية وأصلية فى السينما ، ثم امتدت بعد ذلك إلى الرواية البوليسية التى كثيراً ما تبدأ بالجريمة ثم تسرد الأحداث التى أدت إليها». (٢٣)

وقد فعل صلاح عبد الصبور الشئ نفسه ، حيث بدأ بالجريمة / قتل الحلاج فى هذا المشهد الأول، قبل أن يشرع فى سرد الأحداث والدوافع التى أدت إليها فى باقى المسرحية.

فتأسيساً على تفرقة الشكليين الروس بين «القصة Fabula وهى الإطار السردي الأساسي ، وبين الحبكة Sjuzet وهى الوسيلة التى يتم عن طريقها بناء الأحداث السردية وتنسيقها وتقديمها» (٢٤) ، يقول أستون وساڤونا: إن «المسرحية لا تبدأ بالضرورة من البداية». (٢٥)

ويمكننا أن نرصد مغزى استخدام صلاح عبد الصبور للفلاش باك بوصفه آلية سيميولوچية دالة تعتمد على خرق

الكود/ الشفرة المنطقية المتعلقة بالترتيب الزمني لأحداث المسرحية، حيث يمكننا رصد عدة محاور دلالية تحققها هذه الآلية أبرزها التشويق والإثارة.

فتشويق المتلقى وإثارته يتحققان عبر تعدد القتلة المعترفين بقتل الحلاج (جماعة الفقراء – مجموعة الصوفية – الشبلى)، حيث تتعارض وحدات الإعلام الدرامى التى يمد بها النص المشاهد فى بداية العرض، فلا يعرف من هو القاتل الحقيقى. ويتضافر هذا التعارض مع غرابة وسيلة القتل (الكلمة)، وعدم إقناع مبررات القتل كما سنلاحظ فى التتبع المفصل لكل عنصر من هذه العناصر منفرداً .

أ – جماعة الفقراء :

وهم يعترفون بقتله فى قولهم للواعظ :

الواعظ : يقوم

من هذا الشيخ المصلوب ؟

مقدم المجموعة : أحد الفقراء

الواعظ : هل تعرف من قتله ؟

المجموعة : نحن القتله

الواعظ : لكنكم فقراء مثله [٢٦]

حيث يتضمن السطر الأخير عدم اقتناع (الواعظ) بمبررات

القتل ، فلماذا يقتل الفقير فقيراً ؟

أما غرابة وسيلة القتل، فتتمثل فى قولهم للتاجر :

التاجر : هل فيكم جلاد ؟

مجموعة الفقراء : «يتبادلون النظر، ثم يقولون فى صوت واحد»

لا .. لا ..

التاجر : أبأيديكم ..؟

المجموعة : بل بالكلمات

التاجر : «ضاحكًا وناظراً إلى زميله»

قتلوه بالكلمات ...

ها ... ها ... ها ... [٢٧]

إن المشخصات الصوتية «Vocal Characterizers» كالضحك والتثاؤب «تدخل ضمن السلوك شبه اللسانى، وهو يكتسب بالتعلم وبالتالى فإنه ينتج عن ثقافة خاصة، مما يسمح بإمكانية تفسير نطاق نشاط المتكلم الصوتى وتوابعه السيميائية إلى حد معين»[٢٨]، وقد استخدم صلاح عبد الصبور الضحك هنا فى لفت انتباه المشاهد وجعل غرابة وسيلة القتل فى الصدارة، «فالتصدر اللسانى فى اللغة يقع عندما يشد استعمال، غير متوقع، انتباه المستمع أو القارئ فجأة ليلاحظ

اللفظ نفسه عوض متابعة انشغاله آليا بالمحتوى الذى يحمله».[٢٩]

ب – مجموعة الصوفية :

حيث يلجأ إليها (الواعظ والتاجر والفلاح) بعد عدم فهمهم شيئًا من كلام جماعة الفقراء .

الواعظ : لا ، أنا لم أفهم

الفلاح : فلنسأل هذا الجمع

من أنتم ؟

مجموعة الصوفية : نحن القتله

أحببناه ، فقتلناه

الواعظ : لا نلقي فى هذا اليوم سوى القتلة

ولعلكم أيضًا حين قتلتم هذا الشيخ المصلوب ..

المجموعة : قتلناه بالكلمات

الفلاح : زاد الأمر غرابة

المجموعة : أحببنا كلماته

أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت كى تبقى كلماته [٣٠]

أما عدم إقناع مبررات القتل فيتمثل فى الحوار الآتى :

الواعظ : عجبًا لا أفهم !

«ملتفتًا إلى زميليه»

هل تفهم أنت .. وأنت ؟

«يهزان رأسيهما»

مقدم مجموعة الصوفية : لا تبغ الفهم .. أشعر وأحس

لا تبغ العلم .. تعرف

لا تبغ النظر .. تبصر

هذى كانت كلماته

الواعظ : كلمات لا تدعوكم أن تتخلوا عنه [٣١]

إن إشارة العرض «يهزان رأسيهما» تؤكد للمشاهد إيمائيا مقام الحيرة وعدم الاقتناع بمبررات القتل، فكما يقول «أوستن»: «يمكننا أن نحذر أو نأمر أو نعين أو نعطى أو نحتج أو نعتذر بواسطة وسائل غير لفظية وهى تعتبر على الرغم من ذلك أفعالاً داخلة فى القول». [٣٢]

جـ - الشبلى :

وقد حرص صلاح عبد الصبور على التصدير المسرحي للشبلى خلال ظهوره فى هذا المنظر الذى يعترف فيه أيضًا بقتل الحلاج بالكلمات . والتصدير المسرحى "Foregrounding" كما يقول «إيلام»: هو «احتلال الممثل قمة التراتب الهرمى حيث يجتذب إلى شخصه هو معظم انتباه المشاهدين»[٣٣] ، وقد تم

هذا التصدير من خلال عدة وسائل فنية (مكان الدخول - مستلزمات الديكور - الديالوج - التناص - الموسيقى - المونولوج) ، كما سيتضح من التحليل .

«يدخل من خلف الشجرة شيخ فى يده وردة»

التاجر : من هذا ..؟

الواعظ : هذا الشبلى .. شيخ الزهاد

كان له إقطاع فى قريتنا

وتخلى عنه لكى يمضى فى طرق الصوفيه

فلننظر ما يفعل

الفلاح : قد نعرف عندئذٍ ما القصه (٣٤)

فمكان الدخول «من خلف الشجرة» أى أنه يخرج من بؤرة المشهد «صليب الحلاج» . كما أنه يمسك بيده وردة ، والممثل الذى تصاحبه قطعة ديكور أو شىء من اللوازم المسرحية يلفت انتباه الجمهور أكثر من الممثلين الواقفين معه على الخشبة فى ذات اللحظة المسرحية(٣٥). كما أن «الديالوج Dialogue» الدائر بين أولئك الممثلين المشاركين له كان يسعى إلى إبرازه وتصديره من خلال التعريف به أولاً والدعوة إلى الالتفات إليه «فلننظر ماذا يفعل» ثانياً .

وقد مهدت هذه العناصر الثلاثة السابقة لكلمات الشبلى التالية والتى تضم فنيا - كما سنرى - ثلاثة من عناصر التصدير أيضًا .

الشبلى : يا صاحبى وحبيبى

«أو لم ننهك عن العالمين»

فما انتهيت

قد كنت عطرًا نائمًا فى وردته

لِمَ انسكبت ؟

ودرة مكنونة في بحرها

لِمَ انكشفت ؟

وهل يساوى العالم الذى وهبته دمك

هذا الذى وهبت ؟

سرنا معًا علي الطريق صاحبين

أنت سبقت

أحببت حتي جدت بالعطاء

لكننى ضننت

حين رأيت النور تقت للرجوع

ها أنت قد رجعت

أعطيك بعض ما وهبت للحياه ..

بعض ما أعطيت

«يلقى إليه وردة حمراء»

رباه لا أستطيع أن أمد ناظرى

يجول فى روحى وفى خواطرى

لو كان لى بعض يقينك

لكنت منصوبًا إلى يمينك

لكننى استبقيت حينما امتحنت عمرى

وقلت لفظًا غامضًا معناه

حين رموك فى أيدى القضاه

أنا الذى قتلتك

أنا الذى قتلتك

«يخرج» (٣٦)

وأول عناصر التصدير هو «التناص intertextuality» (٣٧) -إذا جاز لى أن أصنف التناص اللغوى بوصفه أداة من أدوات التصدير- بما له من خاصية متفردة فى الجذب المزدوج لانتباه المتلقي للخطاب الحاضر من جهة وللخطاب الغائب فى ذات اللحظة من جهة أخرى.

ويعمل التناص هنا على محورين : الأول التقاطع مع القرآن الكريم النص الأصلى – الآية (٧٠) من سورة الحجر – ،

والآخر التقاطع مع خطاب الشبلى / الشخصية التاريخية الذى «استجوب الحلاج وهو على صليب الموت بهذه الآية القرآنية: { أو لم ننهك عن العالمين } »[٣٨] ، والغرض من هذا التناص هو إيحاء الشبلى للمتلقي بأن ابتعاد الصوفى عن الناس وهمومهم يكاد يكون عقيدة دينية راسخة مدعمة بالنص القرآنى.

أما التصدير الموسيقى فيتمثل في التحول العروضي من المتدارك إلى الرجز ، وفى التحول من الشعر الأبيض – مصطلح فرنسى يطلق على الشعر الخالى من القافية[٣٩] – إلى الشعر المقفى ، وهذا التحول يجذب أذن المتلقى لا شعوريا إلى الإيقاع الجديد الخافق الذى بدأ يدب فى العرض .

أما الآلية الأخيرة من آليات التصدير فهى المونولوج mono-logue ، حيث يعد المونولوج – بما هو حديث فرد واحد تبقى معه العناصر المسرحية الأخرى ساكنة بما فيها الشخصيات الأخرى – من أبرز وسائل التصدير المسرحى لشخصية الممثل المتكلم .

ولا يظنَّنَّ القارئ أن وسائل التصدير الفنية السداسية لخطاب الشبلى تخرج الحلاج من بؤرة الاهتمام ، فمحتوى الخطاب موجه له ، والوردة تُهدى إليه ، والغرض من الخطاب إثبات اعتراف الشبلى بقتل الحلاج بواسطة الكلمات أيضاً دون

إقناع بمبرر القتل - إذ لا يقتل الصاحب صاحبه لخلاف فى وجهة النظر - حتى يصل الأمر إلى قمة الغموض والإثارة قبل الانتقال إلى المنظر الثانى .

الفلاح : عجبًا لم ندرك شيئًا

التاجر : لن ترضى زوجى عنى الليلة

الواعظ : ضاعت عظتى إلا أن أتبع هذا الشيخ الطيب

فيحدثنى بالقصه

يا شيخ .. ما القصه .. ما القصه .. من

قاتل هذا الرجل المصلوب ؟ ..

هل ندركه ، فيحدثنا ..؟

«ينطلقون خلفه»

(ستار) (٤٠)

وتجدر الإشارة هنا إلى تحقق التشويق والإثارة فقط ، أما الغموض فيتحقق بمشاركة الجمهور طواعية فى اللعبة المسرحية؛ لأن عنوان المسرحية «مأساة الحلاج» يجعلهم على المستوى الإعلامى يعرفون منذ الوهلة الأولى أن الشخص المصلوب هو الحلاج نفسه، وهنا يمكننا الإشارة إلى طبيعة المسرح المبنية على المفارقة، حيث «يعلم الجمهور عما يجرى أكثر مما تعلمه شخصيات المسرحية» . (٤١)

أمـا المحـاور الدلاليـة الأخـرى - بالإضـافـة إلى التـشـويق والإثارة - المتـحققـة بواسطة آلية فلاش باك المقدمـة فتتمـثل فى تصدير الكلمة وإبراز أهميتـها فى العرض بوصفـها وسيلة قتل ثلاثية ، وسبب قتل أيضاً ، تمهيداً للصراع الدرامى الذى يعتمد فى صلبه على لعبة التأويل . بالإضافة إلى صرف نظر الجمهور عن نهاية الحدث (قتل الحلاج) فهى مبذولة لهم فى المقدمة، ودعوتهم إلى تبصر واستكشاف الأسباب التى أدت إلى هذه النهاية ، فكما يقول أستون وساقونا «إن الصياغة الحديثة للمسرحيات الكلاسيكية، تستغنى تماماً عن السؤال القائل <<ماذا حدث>> وتدعو القارئ إلى حل شفرة <<كيف>> ستسير الأمور» [٤٢]. وهو أيضاً يعكس رغبة أيديولوچية فى فضح القتل الظالم والترهيب وشراء الذمم، قبل أن يغرق المشاهد فى لجة الصراع التأويلى فتتشابه عليه الأمور. وإذا كان صلاح عبد الصبور يقول فى تعليقه على المسرحية: «أنا قليل الإدانة للناس بشكل ما على المستوى الأخلاقى، ودائماً أقول أن ندين كل شىء معناه أن نخسر كل شىء وهذا جزء من العملية المسرحية لأن كل شخص له وجهة نظر وله موقف»[٤٣]؛ فإن النص عبر اعتراف جماعة الفقراء وجماعة الصوفية والشبلى بقتل الحلاج يشى بإدانة صلاح عبد الصبور لهم جميعاً فى هذه الحادثة التى

تآمروا فيها على الحلاج/ المثقف بأشكال مختلفة فى صراعه مع السلطة؛ كما أن النص يحمل داخله ملامح الإدانة للحلاج نفسه بعجزه عن الاختيار بين الكلمة والسيف، أو القول والفعل، كما سنرى .

وعلى الرغم من هذا الثراء السيميولوچى الفنى للمنظر الأول؛ فإن أحد الباحثين يرى «أنه بمثابة البرولوج في المسرح الإغريقى حيث يلقى بعض الضوء على أحداث المسرحية»(٤٤) ، ولاشك فى أن هذا التلخيص المخل والظلم البين لجماليات العمل يعود إلى الاعتماد على المناهج التى تشغل بدراسة موضوع العمل «ماذا قال النص ؟» ولا تلتفت إلى السؤال الأكثر جوهرية وهو «كيف قال ؟» .

إن صلاح عبد الصبور ينتقل فى المنظر الثانى من مكان مفتوح «الساحة فى بغداد» إلى مكان مغلق «بيت الحلاج»، وهذه النقلة المكانية لها دلالة سيميولوچية تتمثل فى انتقاله إلى حديث خاص وصراع خاص هو صراع مثقف × مثقف ، الحلاج × الشبلى، حيث يؤسس الحلاج رؤية ثورية تؤكد ضرورة التحام المثقف بالشعب لتحقيق الخلاص الجماعى، فى حين يعتمد الشبلى على رؤية دينية سلبية ترى ضرورة انعزال المثقف وانطوائه على ذاته . ويفسر لنا أحمد صادق سعد سر هذه

الرؤية بقوله : «يبدو لنا أن المثقفين المصريين الكثيرين جداً ينفرون من ميادين الفعل المنظم الجماعى الاجتماعى والسياسى، وإن كان هذا الفعل عبارة عن التطبيق العملى للأفكار التى يحملونها ويتمسكون بها . وفى هذا فإنهم يسيرون على خط تراثى طويل فى بعض اتجاهات الفكر الإسلامى والمصرى الشعبى حيث ينظر إلى النشاط فى تلك الميادين باعتباره منطوياً على حتمية الخروج على مبادئ الأخلاق القويمة».(٤٥)

إن هذا هو سر رفض الشبلى لرؤية الحلاج الثورية ، كما يتضح من المقطع الحوارى الآتى :

الحلاج : إنى، إنى أشرح لك

لم يختار الرحمن شخوصًا من خلقه

يفرق فيهم أقباسًا من نوره

هذا ، ليكونوا ميزان الكون المعتل

ويفيضوا نور الله على فقراء القلب

وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمه

لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء

الشبلي : لا ، يا حلاج

إني أخشى أن أهبط للناس

قد أبسط أجفانى فوق الدنيا

فأرى ، يسراها ، أتمنى النعمى واليسرى

وأرى ، عسراها ، أتوقى العسرى

ويموت النور بقلبى (٤٦)

وقد حول صلاح عبد الصبور هذا الصراع الفكرى إلى صراع سيميولوچى مسرحى حى عن طريق ربطه بالخرقة، حيث يمكننا أن نشاهد أعلى وأعمق درجات التحول العلامى فى مستويات تعامل صلاح عبد الصبور مع الخرقة / العلامة .

فعلى الرغم من تشابه مسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» مع مسرحية إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» حيث تقدم «مسرحيات الاستشهاد جميعًا نمطًا مشابها» (٤٧) ؛ فإن «فرجسون» يرى أن «إليوت لم يكن فى هذه المسرحية شاعراً مسرحيا بقدر ما كان شاعراً لاهوتيا يستخدم المسرح فى أغراضه الخاصة» (٤٨) ، وهنا فقط يكمن جوهر المقارنة من وجهة النظر السيميولوچية .

إن صلاح عبد الصبور يبدأ بتقديم الخرقة للمشاهد بوصفها الخرقة / الزى كما يظهر من إشارة العرض فى بداية المنظر الثانى [بيت الحلاج] .

«الحلاج وصديقه الشبلي يتحدثان ، وقد ارتدى كل منهما خرقة الصوفية ، شيخان فى أواخر العمر». (٤٩)

ومع بداية أول جملة حوارية في هذا المنظر ، يبدأ صلاح عبد الصبور فى إبراز اختلاف الرؤية بين الشيخين المتماثلين فى السن والرتبة ، حيث يرى الحلاج ضرورة تغيير الواقع ورفع الظلم عن الناس ، فى حين يرى الشبلى غير ذلك ، كما يظهر من جملته في المفتتح:

الشبلى : يا حلاج ، اسمع قولى

لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا (٥٠)

ويقوم صلاح عبد الصبور بعد ذلك بتمطيط هذه الجملة / الرؤية السلبية ولكن مع ربطها بالخرقة / الزى فى أول درجات التصعيد العلامى لها :

الشبلى : يا حلاج

لا أدرى للصوفى صديقًا إلا نجوى الليل

وبكاء الخوف من الدنيا

وأناشيد الوجد المشبوب وآهات الذل

وفتوح المحبوب بنور الوصل

فإذا ثقلت فى جنبيه الوحده

فليلزم أهل (الخرقة) ، أبناء الفاقه

ممن قنعوا باليأس عن الآمال

طرحوا الإنكار ببحر التسليم

حجبوا عن أعينهم هَمَّ الرؤيه

فرأوا ما لم تره العين (٥١)

وإذا كان الشبلى قد ربط رؤيته السلبية بالخرقة / الزى، فإن الحلاج الذى لا يقتنع بهذه الرؤية لا يقنع بهذه المرتبة للخرقة / العلامة ، حيث يحاول أن يقدم طرحًا آخر لدلالتها يتفق مع رؤيته الفاعلة . ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن هذا أحد تجليات (اختلاف التأويل) الذى يمثل جوهر البنية الدرامية فى هذه المسرحية .

الحلاج : هل تذكر ما قال لنا عمرو المكي ..

لما أعطانا (الخرقة) والعهد ؟

« يا ولدى ..

الحب الصادق

موت العاشق

حتي يحيا فى المعشوق

لا حب إذا لم تخلع أوصافك

حتى تتصف بأوصافه »

أنا إنسان يضنينى الفكر ويعرونى الخوف

ثبت قلبى يا محبوبى

أنا إنسان يظمأ للعدل ويقعدنى الخطو

فأعرنى خطوك يا محبوبى

وشفيعى فى صدق الرغبة والميل

قلبى المثقل

ودموعى فى الليل

سأخوض فى طرق الله

ربانيا حتى أُفنى فيه

فيمد يديه ، يأخذنى من نفسى

هل تسألنى ماذا أنوى؟

أنوى أن أنزل للناس

وأحدثهم عن رغبة ربى

الله قوى ، يا أبناء الله

كونوا مثله

الله فعولٌ يا أبناء الله

كونوا مثله

الله عزيز يا أبناء الله [٥٢]»

وقبل أن يقاطعه الشبلي فى ذروة الصراع الدرامى بين الشخصيتين/ الرؤيتين ، يمكننا أن نشير إلى هذا العطف النحوى «الخرقة والعهد» بالواو التى تدل على مطلق الجمع بغير تفريق، حيث يقوم على المستوى الدلالى بتحويل الخرقة/الزى

إلى الخرقة/الشعار فى أول مراتب تحولها العلامى. وهذا ما تدعمه مقاطعة الشبلى ذاتها :

الشبلى : .. خفف من غلوائك يا شيخ

فلقد أحرمت بثوب الصوفى عن الناس (٥٣)

إن سلبية الشبلى مبررة باختلاف التأويل، لكن الحلاج يتسلم هذه المفردة / الشعار «ثوب الصوفى» ويمططها فى أقوى أفعاله الدرامية، حيث تركز وتختصر قضية السلبية/الفعل فى تلك العلامة الدالة وجدلية ارتدائها/ خلعها ، مما يسمح لها بعد ذلك بالتنامى إلى أفق دلالى أرحب ، فكما يقول إيكو «فى كون يهيمن عليه منطق التماثل والتعاطف الكونى، فإن للمؤول الحق وواجب الظن فى أن ما يخال المرء أنه معنى علامة ، هو فى الواقع علامة لمعنى آخر» (٥٤) ، كما سنرى .

الحلاج : تعنى هذى الخرقه

إن كانت قيداً فى أطرافى

يلقينى فى بيتى جنب الجدران الصماء

حتي لا يسمع أحبابى كلماتى

فأنا أجفوها أخلعها .. يا شيخ

إن كانت شارة ذل ومهانه

رمزاً يفضح أنَّا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال

فأنا أجفوها ، أخلعها ، يا شيخ

إن كانت سترًا منسوجًا من إنِّيتنا

كي يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله

فأنا أجفوها ، أخلعها ، يا شيخ

يارب اشهد

هذا ثوبك

وشعار عبوديتنا لك

وأنا أجفوه ، أخلعه في مرضاتك

يارب اشهد

يارب اشهد

«يخلع الخرقة»

(ستار) (٥٥)

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى الدور الدرامي السيميولوچى للشعر فى هذا المقطع، فكما يقول «إليوت» : «إن الشعر ليس مجرد صياغة فى قوالب، أو زخرفًا إضافيا ، بل يزيد من حدة المسرحية» (٥٦) ؛ فإن صلاح عبد الصبور من خلال استخدامه لبحر المتدارك الحاد المتدفق ، مع تعمد إهماله للقافية ، وتكراره لصيغة النداء الصرخة ٦ مرات (يا شيخ ٣- يارب اشهد ٣) ، واستخدامه لألف المد الحلقية التى تندفع كآهة متألمة من القلب

(٣٦) مـرة فى (١٧) سطراً فـقط ، نجح في الوصـول بالخطاب الشعرى إلى حدته القصوى تمهيداً وتضافراً مع الفعل الدرامى القوى (خلع الخرقة) .

إن الخرقة قد تحولت الآن من مجرد جزء من الزى/الديكور المسرحي ، أو مجرد شعار صوفى، إلى رمز حى للثورة بوصفها أداة مشاركة فى الفعل الدرامى، فعندما «تعتمد الاستعارة على علامات ذات شفرة محددة ثقافيا، تمر من الاستعارة إلى الرمز، فجانب كبير من الرمزية فى المسرح يعتمد على (الأداة)»[٥٧] . إن هذه هى دينامية العلامة التى أشار إليها ڤلتروسكى من خلال مفهوم (المتصل الذاتى الموضوعى Subjective-Objective Continuum) الذى «من خلاله تتحرك جميع حاملات العلامة المسرحية البشرية وغيرها في سياق التمثيل»[٥٨] ، حيث يمكن «أن يقوم موضوع مسرحى ميت بتعزيز المتصل الموضوعى – الذاتى، فيكتسب بذلك قوة فعل ما تضاف إلى رصيده الخاص».[٥٩]

إن هذا الرصيد الخاص للعلامة الخرقة / الثورة هو ما يستغله صلاح عبد الصبور في تمطيط مسرحيته ، كما سيتضح لنا عند فتح ستار المنظر الثالث ، فكما تقول «آن أوبرسفيلد»، إن «العرض يشكل نظاماً من الرموز يسير جنباً إلى جنب مع

الرموز اللغوية للحوار»[٦٠] . وتجدر الإشارة قبل أن نترك هذا المنظر إلى أحد عناصر الإعلام الدرامى التى حرص صلاح عبد الصبور على نقلها للمشاهد من خلاله . والإعلام الدرامى "Dramatic information" هو مجموعة من المعارف المعطاة فى شأن مجموعة من الأفراد والأحداث يتلقنها الحضور فى سياق تخيلى ما ويجرى الرجوع إليها . وكما يقول «مايكل كيربى» فإن الإعلام الدرامى «يمثل عادة بشكل منقطع ، ويأتى على شكل انفجارات مفاجئة لوحدات الإعلام البسيطة غير المنتظمة المتناثرة طوال العرض كنجوم الليل فى السماء» . [٦١]

وقد تفنن صلاح عبد الصبور على المستوى السيميولوچى فى توصيل المعلومة التى يرغب فى تعريف المشاهدين بها، حيث حولها إلى المعلومة / الشخص، من خلال شخصية «إبراهيم» أحد شباب الصوفية الذى قطع خلوته مع الشبلى لإبلاغه بالأمر.

الحلاج : ادخل يا إبراهيم . . .

«يدخل إبراهيم بن فاتك ، منزعج الخاطر مسرعًا»

الحلاج : ماذا تطوى فى قلبك حتى فاض على سيماك

هدئ من روعك ، فالدنيا عند الشبلى

فى خير ما دمنا فى خير [٦٢]

إن «أوستن» الذى يعد اللغة ضربًا من الفعل الاجتماعى يرى

أن «قول شىء ما هو إنجاز لذلك الشىء وتأدية له» (٦٣) ، وتعد نظرية «أوستن» : «نظرية أفعال الكلام العامة – كيف ننجز الأشياء بالكلام» (٦٤) ، ذات أهمية قصوى فى المسرح ، حيث يعد الحدث الكلامى فى حد ذاته صيغة التفاعل الرئيسية فى الدراما ، أو كما يقول «هونزل» : «إن التخاطب الحوارى لا يرجع إلى الفعل الدرامى تأشيريا وحسب ، بل إنه يؤسسه».(٦٥)

وتأسيساً على قول «أوستن» فإن قول الحلاج «ادخل يا إبراهيم» قد تضمن فعل الكلام «على مستوى الحروف والتركيب والتلفظ»، وقوة فعل الكلام «على مستوى استخدام صيغة الأمر»، ولازم فعل الكلام «المتحقق ماديا فى دخول إبراهيم إلى ساحة المسرح» .

وهنا نلتفت إلى عنصر مهم يتمثل فى أن اللغة فى المسرح قد تكمل بالحركة أو بالإيماءة ما تفعله اللغة بذاتها فى التحاور العادي ، فالمسرح هو ساحة التداخل العلامى فى أجلى صورها.

وهذا ما يلاحظ من إشارة العرض «يدخل إبراهيم بن فاتك»، التى يضيف إليها صلاح عبد الصبور «منزعج الخاطر مسرعاً» ليحول فعل الكلام العادى إلى فعل كلام مسرحي إذا جاز التعبير ، فكما يقول «ألكسندر دين» : «إن إثراء الدور بالحركات

والإشارات الصامتة هو ما يجعل المسرحية تعيش وتتنفس وتحدد معالم الشخصيات» [٦٦] ، كما أن خطاب الحلاج له المتضمن «فاض على سيماك – روعك» يمثل تصديراً لغويا يدعو المشاهد إلى الالتفات لأداء الممثل الذى يلقى بالمعلومة التى جاء من أجلها .

إبراهيم : ما أصبحنا في خير بعد الآن

قد كنت أزور اليوم القاضى ابن سريج

نبَّأنى أن ولاة الأمر يظنون بك السوء

الحلاج : بي يا إبراهيم ؟ .. [٦٧]

إن قوة فعل الكلام المتضمنة في أمر الحلاج السابق «هدئ من روعك» يكون لازم فعلها سلبيا هذه المرة «ما أصبحنا فى خير بعد الآن»، حيث ينقل إبراهيم إحساس الانزعاج إلى الشبلى الذى فشل فى دفعه عنه .

وإذا كان «سير پيپرى» يرى أنه «يمكن التحقق من درجة التأشير الرفيعة التى تميز الدراما إحصائيا ، فالنصوص الشعرية، وأكثر منها الروائية ، تحتوى عادة على وصلات بنسبة أقل»[٦٨]؛ فإن صلاح عبد الصبور يثبت أنه فى خطابه الشعرى وفى أشد الوفاء لمقتضيات الدراما كما يتضح عند مراجعتنا لأدوات التأشير التى تتضمنها الفقرة السابقة .

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه إذا كان «إيلام» يحدد أدوات التأشير بثلاث مجموعات «الضمائر- الظروف - أسماء الإشارة» [٦٩] ، فإننى أقترح أن يضاف إليها ثلاث مجموعات أخرى وهى: ١- أدوات النداء : بما هى وسيلة تأشيرية لتعيين شخص أو أشخاص «المنادى» . ٢- أسماء الأعلام : بما هى تأشير أكثر تخصيصًا فى تحديد الشخص المشار إليه من الضمير ذاته . ٣- أسماء الأماكن والأيام والشهور : بما هى تأشير أكثر تخصيصاً فى تحديد المكان / الزمان المشار إليه من الظرف ذاته .

وعلى هذا يمكننا إعادة كتابة الفقرة السابقة تأشيريا على النحو الآتى:

إبراهيم : نا - بعد - الآن

تُ - أنا - اليوم - هو - ابن سريج

هو / ى - هم - وا - ك

الحلاج : ى - يا - إبراهيم

إن صلاح عبد الصبور يستخدم أقصى طاقات التأشير اللغوى المكثف فى الخطاب الشعرى لتصعيد اللحظة الدرامية العصيبة «لحظة علم المثقف بتصدى السلطة له» ، التى يجسدها حواريا أيضًا فى خرق قواعد المحادثة بمقاطعة الحلاج

المنزعجة لإبراهيم : «بى يا إبراهيم ؟» ، قبل أن يواصل كلامه / إعلامه الدرامى .

إبراهيم : .. ويقولون

هذا رجل يلغو فى أمر الحكام

ويؤلب أحقاد العامه

ورجانى أن أنبيك رجاءه

بالحيطة والكتمان

الحلاج : ماذا نقموا منى :

أترى نقموا منى أنى أتحدث فى خلصائى

وأقول لهم إن الوالى قلب الأمه

هل تصلح إلا بصلاحه

فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة

فى أكواب العدل ؟

أترى نقموا منى تدبيرى رأيى فى أمر الناس

إذ أشهدهم يمشون إلى الموت

لكن توجههم للموت يباعدهم عن رب الموت ؟ (٧٠)

إن الرسم الكتابى وعلامات الترقيم يمثلان فى هذه الفقرة من النص – وهما كذلك فى كل النصوص المكتوبة للمسرح – إشارات عرض واضحة وصريحة لأداء الممثل . فبداية كلام

إبراهيم بما فيها من نقاط متوالية و واو عطف «... ويقولون» تحمل الممثل على أن يبدأ أداءه الصوتى للفقرة بوصفها كلامًا متصلاً بما سبق بعد مقاطعة الحلاج له وليست كلامًا جديداً . كما أن النقطتين المتراكبتين فى نهاية جملة الحلاج الأولى «ماذا نقموا منى ؟» تحمل الممثل على أداء الجملة بصورة توحى بأن الكلام التالى لها هو تفسير أو تفصيل أو محاولة للإجابة عن السؤال . وقد دعم صلاح عبد الصبور علامة الترقيم / إشارة العرض هذه بحيلة أسلوبية تعمل على تماسك الخطاب وجذب انتباه الجمهور وتصدير القول التالى لها فى آن؛ وذلك من خلال تكرار صيغة السؤال مرة أخرى فى بداية الإجابة «أترى نقموا منى أنى ...» . كما أن علامات الاستفهام فى نهايات جمل الحلاج المتسائلة المنزعجة تحدد للممثل الكيفية التى يجب عليه إلقاء العبارات بها .

إن صلاح عبد الصبور قد قلب الآية على المستوى السيميولوچى ، حيث حول وحدات الإعلام الدرامى التى يقدمها للجمهور إلى أسئلة ، ولكنها أسئلة تقدم المعلومات فى صورة فنية . فلا شك فى أن الجمهور قد أدرك الآن فى وضوح أن السلطة تطلب رأس الحلاج لأسباب سياسية وليس لأسباب دينية، وهذه هى المعلومة التى يريد الكاتب أن يعلم بها جمهوره

قبل الدخول إلى المنظر الثالث المفتوح «ساحة بغداد» ، فقد كان الحلاج «يبرز من أفكاره الوجه الشيعي أمام السلطة ويبرز الجانب الصوفي أمام العامة» . (٧١)

وتجدر الإشارة قبل الانتقال للمنظر التالي إلى أن صلاح عبد الصبور الذي يقابل دراميا بين الشبلي/ المثقف المنعزل «ما دمنا بخير فالدنيا بخير»، وبين الحلاج/ المثقف الثوري الذي دخل في صراع درامي جديد أيضًا «مثقف × سلطة» من أجل الشعب ، قد حرص سيميولوچيا على تحويل العزلة السياسية إلى «علامة مكانية» حتى يسهل على المشاهد تأويلها على أنها هروب وتقاعس من المثقف عن أداء دوره الاجتماعي، كما يظهر من الحوار الآتي:

إبراهيم : هل يقصد مولاي خراسان

ويظل بها حتى يهدأ عنه السعي المحموم ؟

الحلاج : خراسان .. خراسان

لينور قلبك ربي، يا إبراهيم

أخراسان .. الجنة

كي يقصدها من أضنته الدنيا ؟

هل ثمت عدل وصفاء بخراسان

كي يقصدها من أمرضه الظلم ؟ (٧٢)

فالحلاج / المثقف الذى رفض العزلة السياسية / الخرقة، يرفض العزلة المكانية / خراسان من أجل حرصه على أداء دوره الاجتماعى مهما كلفه الأمر .

إن صلاح عبد الصبور يستغل الرصيد الخاص للعلامة الخرقة / الثورة الذى أشرنا إليه سابقًا فى تمطيط مسرحيته ، كما يتضح من هذا الحوار بين ثلاثة من المتصوفة فى المكان المفتوح (ساحة بغداد) بعد فتح ستار المنظر الثالث .

الأول : ولكن شيخنا قد خلع الخرقة

الثانى : وهبه خلع الخرقة ..

ترى هل خلع القلب الذى وسد فى الخرقة ؟

أو الله الذى يحيا بهذا القلب ؟

الثالث : ولكن تلك شارتنا، ورتبتنا التى نُزْهى

بها ، ونحس أنا حين نلناها

خلعنا الكون ، قصصنا جناحى توقنا النزّاع

نذرنا نفسنا للحج، أحرمنا للقيا النور

فإن أسعفنا الحال ، ونلنا ما تمنينا

فذلك حظنا الموفور ..

طاب البحر والرحلة والمرفأ

وكان البيرق المنشور ..

رايتنا ، لواء سفيننا .. الخرقة

وإن عاندنا التيار ، واستعصى على النوتى ..

إدراك الطريق ، تلمس النجم السماوى

وأخفى وجهه الفجر ، وأرخى ستره الديجور

وضل الركب والملاح بين الموج والأنواء

ومتنا ، وانطفت أعيننا الجوفاء

وحلم النور فوق زجاجها المكسور

فيكفى أننا متنا ، وكُفِّنّا برايتنا

كمثل مجاهد مستشهد مقهور

الثانى : وهل تمنعنا الخرقة أن نأبه للظلم

وأن نثبت للظالم

وأن ندفع كيد الشر عن أحبابنا الضعفاء ؟

أما أبصرت بعض السالكين تنعموا بالثوب

وحين استشرفوا للزهد ، وانخلعوا عن اللذه

تشهوا لذة أخبث من كل اللذاذات

تشهوا لذة الإنكار لآلام والبشر

وأن يمشوا خفاف الخطو مطويين فوق النفس

وحين تحدثوا استخفوا ورا الخرقة

الثالث : تقول الحق ، لكنى أخشى إن خلعناها

بأن نصبح كالناس ، نجادل فى أمورهم
ونركب متن دنياهم ، ونسترضى رؤوسهم
ونلغو فى سياستهم ، وندنو من سفيههم
وقد تبتل أيدينا بوابل من شرورهم
وقد يفسد قربهمو الذى نلنا ببعدهم

الأول : هنا ، توقفنى الحيرة عن أن أقطع الأمرا
فماذا لو طرحنا همنا للشيخ حين يجىء
وهذا وقت أوبته من المسجد
«ينتحون جانبًا»
«صوت الحلاج من أقصى المسرح» (٧٣)

إن حوار شباب الصوفية يؤكد لنا أن السلبية والتمرد وجهان لعملة واحدة فى تاريخ الفكر الصوفى، «فالمتصوف إنسان رافض للعلاقات المجتمعية اللامعقولة، ومن هذا الرفض الجزئى ينطلق نحو رفض كل العالم الحسى، فالرفض يستتبع دائمًا التمرد، والتمرد إما أن يكون ميتافيزيقيا كما عند بعض المتصوفة، أو ثوريا كما عند البعض الآخر».(٧٤)

وإذا كان الحلاج / الشخصية الدرامية لم يستطع إقناع الشيخ الشبلى بتصوره الإيجابى لمفهوم الخرقة / الشعار ؛ فإن تحويله الدرامى لها إلى الخرقة / الفعل الثورى استطاع أن

يزلزل مفهوم شباب الصوفية وتصورهم عنها؛ كما يظهر واضحًا في حديثهم من خلال استخدام صلاح عبد الصبور للآلية الدرامية البنيوية المهيمنة على العمل (اختلاف التأويل)، التي وصلت بمفهومهم القديم عن الخرقة الشعار إلى (المستوى صفر)؛ كما يتضح من فعل انتظارهم للحلاج طمعًا في جلاء الرؤية ، حيث وقعت جماعة شباب الصوفية في «مقام الحيرة» الناتج عن اختلاف التأويل .

فإذا كان إيكو يقول: «أن ندرك قصد العمل يعني أن ندرك الاستراتيجية السيميوطيقية له» (٧٥) ؛ فإن التحولات الدلالية للخرقة / العلامة هي المحور الأساسي الذي قام بتمطيط الفعل الدرامي في العمل المسرحي، فثورة الحلاج ووقوفه إلى جانب الناس (خلع الخرقة) هي التي أدت إلى سجنه، ثم محاكمته، ثم صلبه .

و«مقام الحيرة» الذي حلت به جماعة الصوفية يوازي حالة الحيرة التي وقعت فيها مجموعة (الأعرج – الأحدب – الأبرص) في حكمها على الحلاج في هذا المنظر بين حضور كلماته وغياب فعله .

ونعود هنا فنشير إلى عدّ صلاح عبد الصبور هذه المجموعة ومجموعة «التاجر – الواعظ – الفلاح» مجرد كورس ، كما

يتضح من خلال إجابته عن هذا السؤال «س : لماذا أخذت هذه النماذج البشرية لتبدأ بها مسرحيتك؟ ج : إنها مجرد نماذج اجتماعية لكل منها تعبير عن وجهة نظر معينة مجرد كورس . والمسرحية مكتوبة على أساس من التبسيط واستخدام الكورس» . (٧٦)

يقول «إيكو» : «هناك ، على أية حال ، حالة يكون مثيرًا معها أن نلجأ إلى قصد المؤلف التجريبي، وهناك حالات يكون فيها المؤلف مازال حيا ، وقام النقاد بتقديم تأويلاتهم لنصه، وسيكون مثيرًا عندئذ أن نسأل المؤلف كم وإلى أى مدى كان هو، كشخص تجريبى، مدركًا للتأويلات المتعددة التى تستند إلى نصه . عند هذه النقطه فإنه لا ينبغي أن نستخدم إجابة المؤلف لأجل التصديق على صحة التأويلات المتعلقة بنصه ، وإنما لبيان التعارضات بين قصد المؤلف وقصد النص» . (٧٧)

والحقيقة أن قصد النص أو وجهة نظر القارئ المطلع "informed reader" (٧٨) ، من خلال التفاعل المعقد بين ثقافته وبين النص، تسمو بهاتين المجموعتين من الشخصيات داخل بنية الدراما من «مجرد كورس» يمهد ويعلق على الأحداث كما قال صلاح عبد الصبور عنهما إلى مرتبة إشارية أعلى تجعلهما فى صراع داخلى مشترك من جهة ، وطرفاً فى الصراع جملة من

جـهـة أخـرى . حـيث إن السـيـاق الأيديولوچى المهـيـمن على المسـرحـيـة يسـمـح لنا من خـلال الاعـتـمـاد على النص بأن نصف مـجـمـوعـة (الأعـرج – الأحـدب – الأبرص) بأنـهـا ممثلة لطبـقـة البروليتاريا ، فى مقابل مـجـموعة «التـاجـر – الواعظ – الفلاح» التى تمثل الطبقة البرجوازية .

فإذا كان «إنجلز» يعرف طبقة البروليتاريا Proletariat بأنها «طبقة العمال الحديثة التى تعمل بالأجر، وهم الذين ، لما لم يكن لديهم أى وسـائل للإنتـاج لحسـابهم، اضطروا إلى بيع مـقدرتهم على العمل لكى يعيشوا، وجميع أعضائها متشاركون فى تحمل أعباء الاستغلال» (٧٩) ؛ فإن المجموعة الأولى قد تفنن صلاح عبد الصـبـور فى تحـويل أثر الاسـتـغـلال عليـهـا من قـهـر مـعنوى إلى علامـات جسـدية دالة وموحـيـة بالنقص سـيـمـيـولوچيـا حـيث تضم الأحدب والأعرج والأبرص .

إن هذه المجـمـوعـة التى ظهـرت فى مـشـهـد المفـتـتح لتـعلن مسئوليتـها عن قتل الحلاج ، يتضـح من حديث أفرادها فى هذا المشـهد أنهم فقراء جدا، وأنهم فى داخل الصـراع ويعـانون من مـشكلة الاسـتـغـلال ، وهـم لذلك يحـبـون كلمـات الحـلاج/ المثـقف الذى يدافع عنهم ، لكنهم يتشككون فيما يمكن أن تقدمه لهم من فعل تلك الكلمات التى لا تقيم الأود ؟

الأحدب : نعم ، إنى أحب الشيخ

ولكنى أسائل نفسى الحيرى

ترى يستطيع أن ينصب ظهرى بعدما أحدب ؟ (٨٠)

الأعرج : أحس إذا سمعت حديثه الطيب

بأني قادر أن أثنى الساق ، وأن أعدو ، وأن ألعب

بلى ، فلقد أحس بأننى طير طليق فى سماواته

ولكنى إذا فارقت محفله تبدت لى

ظلال الشك فى حالى

وعدت أجر ساق العجز ، يعرج خطوها المتعب

على دقات ساق الفقر والإملاق

الأبرص : كأن الشمس حين أراه قد سمعت ضراعاتى

وقد صبغت مذلاتى

وصرت أجوس فى الطرقات مختلاً، نضير الوجه،

وردى الذراعين

بلا سوء ولا وسم بسيمائى

ولكنى إذا فارقته لملمت ثوبى فوق أعضائي

ولذت بستر مسغبتى وإعيائى وأدوائى (٨١)

وعلى الرغم من محاولتهم الدفاع عنه وإطلاقه من يد الشرطة:

صوفى : «للمتجمعين»

يا قوم

هذا الشرطى استدرجه كى يكشف عن حاله

لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب ؟

لا . بل أخذوه من أجل حديث القحط

أخذوه من أجلكمو أنتم

من أجل الفقراء المرضى ، جزية جيش القحط

الأعرج : هذا حق

فالشرطة خدام السلطان

ما للشرطة والحب

فلنطلقه من أيديهم

«ضجة وتلويح بالأيدى توشك أن تصبح مقتله» (٨٢)

إنهم يتحولون فى نهاية الأمر إلى الشهادة الكاذبة عليه مقابل المال، على الرغم من حبهم له وعلمهم بأنه يدعو لمصلحتهم – سنناقش فى المشهد الأخير دوافع هذا التحول الدرامى – وهذا التحول يؤيد انتماءهم للبروليتاريات الدنيا التى كان «ماركس» و «إنجلز» ينظران إليهم «بازدراء، على اعتبار أنهم ليسوا عنصراً ثوريا يوثق به» . (٨٣)

وفى مقابل هذه المجموعة نجد مجموعة «التاجر– الواعظ– الفلاح» التى تمثل الطبقة البرجوازية. فإذا كان تعريف

البـرجـوازية Bourgeoise لدى «إنجلز» قـد بدأ بأنه «طبـقـة أصـحـاب رؤوس الأمـوال الجـدد وهـم مـلاك وسـائل الإنتـاج الاشتراكى الذين يستخدمون عمالاً بالأجور»(٨٤) ؛ فإن تعريف «البرجوازية» قد اتسع مجال استعماله السياسي «بحيث صار يشمل جميع من يهمهم بقاء النظام الرأسمالى، سواء أكانوا أصحاب رؤوس أموال أم لم يكونوا».(٨٥)

فهذه المجموعة تظهر فى بداية المنظر الثالث (ساحة بغداد) متحاورة مع بعضها بعضًا فى حوار قصير يمهد للمنظر، ثم يدخل عليها جماعة الفقراء ؛ فجماعة الصوفية ، فرجال الشرطة المندسون بين الناس ، ثم يأتى صوت الحلاج من أقصى المسرح، فماذا كان رد فعلهم عند بداية هذا الصراع الحاسم ؟

التاجر : من هذا الشيخ الصارخ ؟

الفلاح : يهدينا – فيما يزعم – لله

شيخ مجذوب، كم نلقى أمثاله

فى سوق الشحاذين (٨٦)

لاحظ الإشارات الطبقية التى تتضمنها الألفاظ المستخدمة فى وصف الحلاج / المثقف بأنه (صارخ – يزعم – مجذوب) وفى وصف المجتمعين حوله بأنهم (سوق الشحاذين).

إن هذا المشهد وهذا الجمع لم يثر حتى مجرد فضولهم

لمعرفة ماذا سيحدث، فهم أبناء طبقة وسطى لديهم ما يريحهم ويحرصون علي المحافظة عليه وعلى مصالحهم الشخصية أيا ما كان الأمر، كما يتضح من بقية حديثهم الذى لا يعد تمهيداً ولا تعليقًا ولا يقوم بأى وظيفة من الوظائف الفنية للكورس، وإن كان يضعهم فى صراع خفى مع أبناء طبقة البروليتاريا «مجموعة الفقراء» فى النص .

التاجر : هيا نذهب

فلقد خلفت ابنى فى دكانى

وهو ضعيف العقل

إن جاءته جارية حسناء

أعطاها ما قيمته خمس قطع

بثلاث أو أربع

الفلاح : وأنا قد بعت الحنطة فى السوق اليوم

وأريد العودة لعيالى فى ظاهر بغداد

بالمال سليماً قبل الليل

لو أبطأت لقادتنى رجلاى

للخمارة حيث أذيب نقودى

فى كأس أو أدفنها فى دكة سروال

الواعظ : جازاك الله ، فما قلته

قد ألهمنى عظة الأسبوع القادم

ما أحلاها من عظة مسبوكه

عن فلاح باع الحنطة فى السوق

أغواه الشيطان

فزنا بالمال، وعاد يلقى الصبية جوعى

فبكى .... و .... و ....

وسيلهمنى الله الباقى

وسأجعل عبرتها ونهايتها

احذر كيد النسوان

«يخرجون»

«صوت الحلاج يرتفع ، وخطواته تتقدم ،

والجمع يتحلق حوله» (٨٧)

فلم يكن هناك مشكلة فنية لو بقيت هذه المجموعة مع الجمع الذى تحلق حول الحلاج ، لكن خوفهم على رؤوس أموالهم جعلهم ينصرفون عن الصراع حتى فى أقصى حالات شدته، فهم طبقة مختلفة تحافظ على مصالحها .

أما المرة الثالثة والأخيرة – فالمرة الأولي تتمثل فى ظهورهم فى مفتتح المسرحية – التى ظهرت فيها هذه المجموعة فهى نهاية المنظر الثالث ، حيث يظهر واحد منهم فقط وهو الواعظ.

«يدخل الواعظ مسرعًا من أقصى المسرح ، فيدرك

الأعرج ، وهو يتبع زميليه»

الواعظ : «للأعرج وهو يشد قميصه» يا هذا ..

ماذا كان هنا منذ هنيهه ؟

فلقد جلبتنى أصداء الضجة

الأعرج : أخذته الشرطة ..

الواعظ : من ؟

الأعرج : الرجل الطيب

الواعظ : ولماذا ؟

الأعرج : قد كان يحدثنا بحديث القلب

لم يستطع الكتمان ، فباح

دعنى أمضى

«يشد قميصه ، وينطلق»

الواعظ : «وحده على المسرح» باح ...

بم باح ، لكى تأخذه الشرطة ؟

لا أدرى ، وعلى كلٍّ ، فالأيام غريبه

والعاقل من يتحرز فى كلمات

لا يعرض بالسوء

لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض

أو والى أو محتسب أو حاكم [٨٨]

إن تضافر النداء / القول «يا هذا» مع الحركة / الفعل «جذب الأعرج والإمساك به من قميصه طوال فترة الحديث» يشى بالتفاوت الطبقى بين الواعظ والأعرج ، كما أن ختام حديث الواعظ وموعظته بالصمت والاحتراس يشير فى الشفرة الأيديولوچية إلى أنه ينتمى إلى تلك الطبقة التى يهمها بقاء النظام السياسى على ما هو عليه «الطبقى الوسطى» فهى ليست طرفًا فى صراع الحلاج/ الحاكم ، المثقف / السلطة، على عكس المجموعة الأولى.

ويتضح من هذا العرض أنه حتى المجموعات صاحبة الدور الهامشى فى النص (مجموعة التاجر والواعظ والفلاح) و(مجموعة الفقراء) ليست مجرد كورس بل يدخلها الشاعر – سواء بوعى أو بدون وعى – فى دائرة صراع الطبقات من جهة، وفى دائرة صراع المثقف / السلطة من جهة أخرى، حتى يعمق الصراع من زاوية ويستطيع عرض المواقف ووجهات النظر المتباينة من زاوية أخرى .

ولا يهمنا هل وعى الكاتب إمكان هذا التأويل أم لا [٨٩] ، فكما يقول إيكو: «إن مجد القارئ يكون باكتشاف أنه يمكن للنصوص أن تقول كل شىء، عدا ما يريد مؤلفوها أن

تعنيه»[٩٠]، «فمن وراء الدلالة الحقيقية Denotation تكتسب العلامة المسرحية حتماً معانى ثانية لدى الحضور الذى يردها بدوره إلى القيم الاجتماعية والأخلاقية والأيديولوچية المعمول بها داخل الجماعة التى ينتمى إليها المؤدون والمشاهدون» .[٩١]

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التأويل يمكن للمخرج أن يمنحه عناية دراماتورچية أثناء العرض، حيث يمكنه الحرص على ارتداء كل مجموعة من المجموعتين ملابس متناسبة فيما بينها ومتعارضة مع ملابس المجموعة الأخرى على مستوى النوعية، والإكسسوار accessories[٩٢]، والألوان، وفقًا للطبقة التى ينتمى إليها كل فرد من أفراد المجموعتين ، فكما يقول إيكو : «إن سيمياء الإخراج هى فى الأساس سيمياء لإنشاء الأيديولوچيات».[٩٣]

إن الحلاج الذى خلع الخرقة ونزل للسوق فى هذا المشهد كي يدعو الناس لما فيه خيرهم أخذت ملامحه تنطبق علي ملامح المثقف المثالى المعاصر «المعرفة العامة أو المتخصصة، الاهتمام بأمور الثقافة ، الاهتمام بالمسائل العامة الأخرى مجتمعه خارج نطاق تخصصه ، التعبير عن هذه الاهتمامات العامة بقصد التأثير على المجتمع والسلطة» .[٩٤]

فهو يدخل إلى ساحة بغداد متصدراً العرض بواحد من

مونولوجاته الطويلة . وإذا كانت الشخصية المسرحية تكشف خلال المونولوج عن حقيقة طبيعتها وعن الموقف الذى تجد نفسها فيه ؛ فإن هذا المونولوج يلعب دوراً مهما فى بنية الدراما؛ حيث يكشف سر الحيرة التى وقعت فيها (جماعة الصوفية) و(جماعة الفقراء) فى الحكم على الحلاج ، فهو يوضح أن الحلاج ذاته منقسم على نفسه، فقد وقع فى هوة الخلط بين الفكر الدينى والفكر العلمانى، أو فى حيرة المثقف بين الكلمة والفعل، كما يتضح من هذا المونولوج الذى يمكننا أن نقسمه إلى قسمين : خطاب السياسة ، وخطاب الدين .

ويتمثل خطاب السياسة فى قوله :

ويمشى القحط فى الأسواق ، يجبى جزية الأنفاس
من الأطفال والمرضى
حقيبته بلا قا ع ، فلا تملأ إذ تعطى
ورغبته بلا رى ، فلا تسكت أن تسأل
وخلف القحط يمشى تحت ظل البيرق المرسل
جنود القحط ، جيش الشر والنقمه
خلائقهم مشوهة ، كأن الذيل فوق الرأس
يقود خطاهمو إبليس ، وهو وزير ملك القحط
وليس القتل والتدجيل والسرق

وليس خيانة الأصحاب والملق

وليس البطش والعدوان والخرق

سوى بعض رعايا القحط ، جند وزيره إبليس

تعالى الله ، قد يأنف أن ينظر فى مرآتنا ذاته

فيصرف وجهه عنا [٩٥]

إن صلاح عبد الصبور يؤسس مسرحيا مقولة «سى . دى . لويس» عن الصورة الشعرية «إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، ولكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقى من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر»[٩٦]، حيث يصنع عالمًا دراميا من الصور الشعرية المتوالية «فالشعر الدرامى يغطى فجوات بين الصور أكثر مما يفعله الشعر الغنائى أو التأملى».[٩٧]

إنه يصنع فى الواقع تشخيصاً Personification حيا ينسب فيه صفات البشر إلى فكرة مجردة (القحط) ، ويحولها إلى شخصية حية (ملك باطش يتحرك ويفعل فى مملكة لها بيرق ووزير وجند ورعايا) على مسرح وجدان المشاهد ومخيلته . فالخطاب الشعرى فى هذه الفقرة يؤسس سيميولوچيا –بواسطة لغة العرض – تشخيصًا بصريًا تخيليا عبر سمعى، مستخدمًا أقصى طاقات دينامية العلامة .

أمـا الخطاب الدينى فـهـو ممتـد من باقى المونولوج إلى مقاطعات رجال الشرطة له بأسئلة يحاولون بها توريطه فى القول الإجابة بواسطة سوء النية المدعم باختلاف التأويل ، حتى تصل المواجهة إلى ذروتها .

شرطى ثالث : فأنت إذن إله مثله مادمت بعضًا منه ؟

الحلاج : رعاك الله يا ولدى، لماذا تستثير شجاى

وتجعلنى أبوح بسر ما أعطّى

ألا تعلم أن العشق سر بين محبوبين

هو النجوى التى إن أعلنت سقطت مروء تها

لأنا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا

دخلنا الستر ، أطعمنا وأشربنا

وراقصنا وأرقصنا ، وغُنِّينا وغَـنَّينا

وكوشفنا ، وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا

فلما أقبل الصبح تفرقنا ،

تعاهدنا ، بأن أكتم حتى أنطوى فى القبر (٩٨)

إن الخطاب الشعرى هنا يعبر بأدواته السيميولوچية عن المعنى أفضل ما يكون التعبير ، فالشاعر يوظف طاقات بحر الوافر «مفاعلتن» الإيقاعية للتعبير عن تصاعد الوجد الصوفى لدى الحلاج . فلا يخلو سطر فى المقطوعة بداية من سؤال

الشرطى إلا وفيه تفعيلة أو تفعيلتان على زنة «مفاعلتن» أو «مفاعيل» لكسر رتابة الإيقاع، عدا السطور الثلاثة التى تمثل قمة الوجد الصوفى ، والتى يقول فيها :

دخلنا الستر .. أطعمنا وأشربنا

وراقصنا وأرقصنا، وغنينا وغنينا

وكوشفنا وكاشفنا، وعوهدنا وعاهدنا

حيث تأتى تفاعيل هذه السطور جميعًا على زنة «مفاعيلن» وكأنه انتقال صريح إلى بحر الهزج بما فيه من نشوة وغنائية تعبر عن سعادة الصوفى بمقام الشهود الذى سما إليه، «فالوزن إذن ليس عنصراً مستقلا يضاف إلى المحتوى من الخارج لكنه جزء لا ينفصل من سياق المعنى، وهو بهذه الصفة لا ينتمى إلى علم الموسيقي بل إلى علم اللغة».(٩٩)

إن الشاعر يضيف إلى هذا على المستوى الإيقاعى الدال -بعد التفعيلتين الأولى والثانية المتلاحمتين - انطباق الوحدة الموسيقية «التفعيلة» مع الوحدة الصرفية «الكلمة» ، بحيث تمثل كل كلمة مع حرف العطف الذى يسبقها وحدة موسيقية ووحدة دلالية فى آن «وراقصنا = مفاعيلن، وأرقصنا = مفاعيلن .. إلخ» حيث تتطابق نقاط الوقف الدلالى مع نقاط الوقف العروضى.

كما أنه يدخل «بعد التطابق الصرفى شبه الصوتى فى قوله

«أطعـمنا وأشـربنا» فى سلسلة من التـجنيسـات المتنوعـة التى تحـقق أقـصـى طاقـات الاتفـاق فـى الصـوت من جـهـة، وأقـصـى طاقـات الاخـتلاف فى الـدلالة من جـهـة أخرى، حيث تـدل إحدى صيغتى الجناس على الفـاعلية والأخرى على المفعولية، من أجل تأسيس المعنى المقصود .

فكمـا يقـول «إيخنبـاوم» : «إن أصـوات الشـعـر ليـست فـقط عناصـر لـهـارمـونيـة خـارجـيـة ، وإن هذه العناصـر لا تصـاحب المعنى فحسب، بل إن لها فى ذاتها معنى مستقلا»[١٠٠]، حيث أصبحت هذه الأهزوجة/ الأصوات/ الكلمات/ التفاعيل متماثلة بل متطابقة تمامًا على الرغم من تناقضـها دلاليا لإشارتها إلى الفاعلية والمفعولية، مما يعد شفرة سيميولوچية مرسخة لفكرة الحلول والاتحـاد بين الصـوفـي وربه التى ينادى بها الشـيخ فى إطار قوله بوحدة الوجود.

فإذا كـان «جيمس ب . كارس» يرى أنه «فى الفكر الصـوفى العـالمي إذا ارتفـعت العـوائق فـسـيصـبح من الصـعب تحـديد الموضع الذى ينتـهى عنده مـا هو إنسـانى ويبـدأ مـا هو إلهى»[١٠١]؛ فإنه يقرر فى الوقت نفسه أن «أكثر المتصوفة شهرة فى هذا المجـال هو الحـلاج ، وقد صلب لأنه نطق بعبارة فيها أكـثـر تجـديف من وجـهـة النظر الإسـلامـيـة عندمـا قـال: أنا

الحق»[١٠٢]. إن هذه الفكرة الصوفية «وحدة الوجود» هى التى تلقفها الشرطى محاولاً إصدار الحكم على الحلاج.

الشرطى : كفى ، يا شيخ ، هذا القول عين الكفر .. [١٠٣]

وقد اندفع الحلاج ليدفع عن نفسه تهمة الكفر ، فإذا به يؤكد ذات الفكرة التى دفعت إلى اتهامه بالكفر .

.. عين الكفر .. ويلك .. هذا القول لى ، فاسمع
وإن كنت سألقى الهول لو كشّفت وجه السر ..
أجل لا ، بل ويلتى، جرجرت من زهوى
إلى حتفى
ولكن .. كيف .. هل أترك هذا اللفظ
ملقى فوق أثوابى ؟
إذن ، فاسمع ، وقل فى الأمر ما ترضاه
لقد أحببت من أنصف
فأعطانى كما أعطيت [١٠٤]

لقد سقط الحلاج الصوفى وهو فى قمة زهوه ، «فالخطأ التراچيدى عند المتصوف يكمن فى اعتقاده بوحدة الوجود التى تلبس الفرد صفة الألوهية ، وتجعله ينسلخ عن إنسانيته التى هى شرط أساسى لكل تغيير، فالصوفى يسقط لأنه عوض أن يغير واقعه ، يقفز فوقه» . [١٠٥]

فالهول الذى يشير إليه الحلاج فى هذا السياق هو هول عقاب الرب للصوفى الذى يكشف عن حاله بقطع الوصل ، وليس هول السجن نتيجة الاتهام بالكفر .

إن المفارقة القائمة على اختلاف التأويل تفتح باباً للحوار الدرامى بين الشرطة ورجال الصوفية والمجموعة حول مصير الحلاج، و«أيا كانت توابع الحوار فإنه أولاً ضرب من الفعل الذى ينشئ تضارب شتى قوى العالم الدرامى الشخصية والاجتماعية والأخلاقية ، ففى المسرحية على حد قول «ريتشارد أوهمن» يركب الفعل قطاراً من الأقوال» . (١٠٦)

وفى هذه المواجهة اللفظية يمكننا رصد «تطور التفاعل فى متتاليات من التحركات السيميائية المتعارضة بشكل مباشر»(١٠٧)، حيث ينشأ الصراع الدرامى «من خلال تصادم استراتيچيات ما فى القول والاستراتيچيات التى ترغب أن يكون لها تأثير ما بالأقوال» . (١٠٨)

يبدأ الصراع بمحاولة الشرطة إثبات الحكم بكفر الحلاج وتنفيذ ما بالقول / السجن عليه. وقد قسم صلاح عبد الصبور جملة الاتهام الطويلة على ثلاث شخصيات من الشرطة فى تدعيم مسرحى لرغبة الشرطة فى تنفيذ ما بالقول :

الشرطـــى : يا أهل الإسلام .. هذا شيخ زنديق

شرطي ثان : فلنأخذه للسجن ..

شرطي ثالث : هيا .. يا كافر (١٠٩)

وهنا يتدخل صوت شباب الصوفية محاولاً معارضة وتعطيل ما بالقول / السجن ، عن طريق التأويل الصوفي ، وذلك من خلال فعل تحدٍ إنشائي ظاهر مصدر بلا النافية :

لا .. يا قوم

هذا سكر الصوفيه

فاض القلب فعربد

غلب الوجد القصد (١١٠)

لكن الشرطة تعود مرة أخرى لدحض هذا الاتجاه ، وتتدخل منكرة هذا التأويل الصوفي ومحاولة تثبيت ما بالقول / السجن:

هذا لغو أجوف

فلنحم الدين من الكفرة (١١١)

لكن جماعة الصوفية لا تستسلم بل تحاول أن تبطل هذه الرغبة وتثبت ما بالقول الدفاعي المضاد مرة أخرى عن طريق جذب أصوات «الشعب» في صفها بواسطة «التناص الداخلي» مع خطاب الحلاج السياسي الذي يفضح سر وقوف الشرطة ضده :

صوفي : «للمجتمعين»

يا قوم

هذا الشرطي استدرجه كي يكشف عن حاله

لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب ؟

لا ، بل من أجلكمو أنتم

من أجل الفقراء المرضى، جزية جيش القحط (١١٢)

إن محاولة جذب المجموعة لمساندة تعطيل ما بالقول/ السجن قد نجحت، حيث تضافرت مع شباب الصوفية ضد الشرطة، وتحول الأمر من فعل كلامى إلى فعل مادى :

الأعرج : هذا حق

فالشرطة خدام السلطان

ما للشرطة والحب

فلنطلقه من أيديهم

«ضجة وتلويح بالأيدى توشك أن تصبح مقتله» (١١٣)

وهنا يتدخل الحلاج معارضًا هذه المعارضة التى تسعى من أجله، ومدعمًا لرغبة الشرطة فى تنفيذ ما بالقول / السجن عليه:

الحلاج : لا ، يا أصحابى

لا تلقوا بالاً لى

أستودعكم كلماتي

عودوا .. عودوا ..

ودعونى حتى تنفذ فى بدنى

لتؤدبنى

ألفاظ عتاب المحبوب الناريه (١١٤)

و «عندما يتحدث الصوفية عن الألم البدني والعذاب الفيزيقى فإنهم لا يتشكون من أوجاعهم الطبيعية ، ولا حتى من الفساد الشرير للجسد ولكنهم يعبرون عن الفارق الضخم الذى لا يقاس بين التجربة الصوفية وبين الإطار الفانى الذى تتم فيه هذه التجربة» (١١٥)، حيث «تنكشف خاصية التناقض الذاتى الوجودى التى يعيشها الصوفى فى هذا الإحساس المتصاعد بالخطيئة الذى يظهر فى كل الأدب الصوفى وفيما يترتب عليه من نشدان للتوبة وتعذيب للذات».(١١٦) ويبلغ هذا الأمر ذروته لدى الحلاج الذى «انتهى نيكلسون إلى أن نظريته لم تكن نظرية فى وحدة الوجود أو الحلول ، إنما هى نظرية فى التضحية بالذات أو نظرية فى الإيثار» (١١٧). إن الحلاج الذى قال فى خطابه السياسى «الله فعول يا أبناء الله ، كونوا مثله» ها هو ذا فى خطابه الدينى يقعد الناس عن الفعل .

فإذا كان صحيحًا أن الحلاج «قد قتل بدافع سياسى وبحجة دينية»(١١٨) ، فصحيح أيضًا أن موقف الحلاج الواقع فى هوة الخلط بين الفكر الدينى والفكر العلمانى، أو فى حيرة المثقف بين

الكلمة والفعل، هو المتسبب فى سجنه ثم قتله، وهذا التناقض هو ما حاول صلاح عبد الصبور إبرازه خلال المشهد التالى (السجن) الذى يحمل مع المشهد الأخير (المحكمة) عنوان «الموت»، بعد أن حمل الجزء السابق من المسرحية عنوان «الكلمة» .

إن صلاح عبد الصبور الذى يعود للمكان المغلق مرة أخرى (السجن) – وهو مكان متكرر فى مسرحياته – لا يقدم فى هذا المشهد وحدات إعلام درامية جديدة، بل يعمل على كشف واختبار موقف الحلاج الفكرى والنفسى، حيث يتناسب السجن/ المكان المغلق مع الكشف عن مكنونات النفس الداخلية، كما أنه حيلة مسرحية مكانية لتحويل المونولوج إلى ديالوج .

إن علينا الآن اكتشاف الاستراتيچية السيميولوچية التى يعمل بها النص، والتى سنحاول كشفها بداية من الحوار الآتى:

السجين الثانى : وبماذا تحيى الأرواح ..

الحلاج : بالكلمات

السجين الثانى : أتراك تقول ..

صلوا .. صوموا .. خلوا الدنيا واسعوا فى أمر الآخرة الموعودة

وأطيعوا الحكام وإن سلبوا أعينكم يتنزى

منها الدم

رصوها ياقوتًا أحمر فى تيجان

بشراكم ، إذ ترثون الملكوت

عفواً ، هذا لفظ من ألفاظ شبيهك [(١١٩)]

إن صلاح عبد الصبور يعتمد على التناص الداخلى مع دعوة الحلاج فى خطابه الدينى بالمنظر السابق إلى الصلاة والصوم :

فكيف إذن نصفى قلبنا المعتم ؟

ليستقبل وجه الله ، يستجلى جمالاته

نصلى .. نقرأ القرآن ..

نقصد بيته، ونصوم فى رمضان [(١٢٠)]

كما أنه يتناص تناصًا مزدوجًا «خارجيًّا داخليًّا» ، خارجيًّا : مع خطاب المسيح «بشراكم إذ ترثون الملكوت» [(١٢١)] ، وداخليًا : حيث يحيلنا هذا التناص الخارجى إلى تناص داخلى أيضًا للحلاج مع المسيح فى بداية دخوله إلى الساحة فى المنظر السابق :

إلىّ إلىّ يا غرباء .. يا فقراء .. يا مرضى

كسيرى القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتى

إلىّ إلىّ [(١٢٢)]

إن التناص الداخلى فى الخطاب الشعرى يعمل دراميًّا من

خلال قوانين مواضيع الخطاب ، حيث «يثبت المتكلمون وجود المواضيع فى عالم الخطاب بحيث يمكن الرجوع إليها أكثر من مرة» (١٢٣) ، «ويفترض بالرجوع المتتالى إلى الموضوع بعد أن يأخذ مكانه فى عالم الخطاب أن يعنى بالوجود نفسه» (١٢٤) ، حيث يتضح من تغيير الشخص الناطق بالخطاب (السجين وليس الحلاج) ، ومن سياق الخطاب فى بداية الحوار :

الحلاج : إنى أتطلع أن أحيى الموتى

السجين الثانى : «ساخراً»

أ مسيح ثانٍ أنت !

الحلاج : لا ، لم أدرك شأو ابن العذراء

لم أعط تصرفه فى الأجساد

أو قدرته فى بعث الأشلاء

فقنعت بإحياء الأرواح الموتى

السجين الثانى : «ساخراً»

ما أهون ما تقنع به (١٢٥)

ويتضح كذلك من تعليقه فى نهاية المقطع : «عفواً .. هذا لفظ من ألفاظ شبيهك» أن الهدف من هذا الإرجاع الدرامى ليس التكرار بل السخرية والتهكم من كلمات الحلاج وموقفه . ولاشك فى أن أداء الممثل الصوتى لأقوال الحلاج فى هذه الفقرة يمكن

أن يؤثر بشكل ملحوظ فى تأويل المشاهدين لما تحمله من دلالات درامية ، «فالفعاليات الصوتية التى لا يمليها نسق اللغة الفونولوچى والتى يتبناها الممثل تحمل مثل المعلومات الدرامية (المتصلة بالشخصية) درجة عالية من إعلام الإشارة الجمالى»[١٢٦] ، حيث يشى إلقاء الممثل التهكمى للمشاهد بجملة الرفض التى ينتهى إليها حوار الحلاج مع السجين .

السجين الثانى : أقوال طيبة ، لكن لا تصنع شيئًا [١٢٧]

إن صراع الشخصيات / الأفكار قد انتقل إلى مرتبة أخرى متصاعدة فى الاتجاه الثورى، فبعد رفض الصمت (الشبلى) وإيثار الكلمات (الحلاج) ، انتقل إلى دائرة رفض الكلمات (الحلاج) وإيثار الفعل (السجين الثانى) .

وقد حاول صلاح عبد الصبور دفع بطله الحلاج / المثقف من دائرة الكلمة إلى دائرة الفعل فى هذا المنظر عبر محورين : مونولوج السجين ، وفكرة الهرب .

١- مونولوج السجين :

إن جملة نهاية حوار الحلاج / السجين : «أقوال طيبة ، لكن لا تصنع شيئًا» هى بداية مونولوج السجين الطويل الذى يدخل فيه إلى «غرفة تذكاراته السوداء» المتكررة عند صلاح عبد الصبور أيضًا .

وإذا كـان «المسـرح يسـتطيع أن يعـتمـد شكل الدلالة الأكثـر بدائيـة الذى يعـرف فى الفلسـفـة باسم الإبانة Ostension أو التـعـريف بالمثـال» [١٢٨] ، والذى قـد برهن «إيكو» على أن «هذا الشـكل البـــدائى من الدل هـو المثل الأســـاسـى الأهـم على العرض»[١٢٩] ؛ فإن صـلاح عبد الصـبـور قد حول السـجين / الممـثل بما هو شـخص مـتـعين فـى سـاحـة العـرض خـلال هذا المشـهـد إلى نموذج للإبانة أو للتـعـريف بالمثـال يقدمه للحلاج / الجمـهور لما يمكن أن ينتهى إليه حـال من يعتمـد علي الكلمة دون الفعل فى حياته ، والحكم هنا قـد سبق الإبانة حيث إن التجربة تروى من داخل السـجن / الفشل .

يبدأ المونولوج بقول السجين الثانى :

أقوال طيبة، لكن لا تصنع شيئا

أقوال تحفز نفسى، توقظ تذكارات شبابى

لأرانى فى مطلع أيامى الأولى

هل تدرى يا شيخى الطيب

أنى يومًا كنت أحب الكلمات

لما كنت صغيرًا وبريئًا

كانت لى أم طيبة ترعانى

وترى نور الكون بعينى

وترانى أحلى أترابى، أذكى أخدانى

فلقد كنت أحب الحكمه

أقضى صبحى فى دور العلم

أو بين دكاكين الوراقين

وأعود لأفجأها بالألفاظ البراقة كالفخار المدهون

الجوهر والذات

الماهية والاستقساسات

والقاتيغوريات

يونانى لا يفهم (١٣٠)

إن صلاح عبد الصبور فى تصديره للكلمة / اللغة حتى تحتل بؤرة اهتمام المشاهد يستخدم الميتالغة Metalanguage(١٣١)، وهى «صيغة اللغة المخصصة لوصف لغة أخرى أو للتعقيب عليها ، أى اللغة – الموضوع» (١٣٢)، «وفى الدراما تكون وظيفة الميتالغة ، فى أكثر الأحيان ، إبراز اللغة كموضوع أو كحدث وجعلها تلفت انتباه الحضور علي نحو ظاهر فى مظاهرها التداولية والبنائية والأسلوبية والفلسفية» (١٣٣) ، «وتعتبر الميتالغة فى حدودها الشاملة سيميائية ذات مستوى سيميائى خاص بمحتواها كما يرى هلمسليف».(١٣٤)

إن السجين الذى يروى قصته مع الكلمة لا يرويها من منظور

محايد ، بل يرويها من منظور المتحيز المضار من الاعتماد على وهم الكلمات / الثقافة البراقة كالفخار المدهون ، التى لاشك أنه كان يعتقد مثل أمه أنها كانت تؤهله لمستقبل مشرق :

أمي كانت تلتذ بأقوالى، تتجرعها أذناها شهدا
يتبسم خداها ، عيناها ، مفرقها المتغضن
ويغرد فى شفتيها صوت لا أسمعه إلا فى ذاك الحين
«الله يصونك لى»
«ويمد حياتى حتى أتملاك»
«أستاذًا فى بيت الحكمه»
«أو قاضى شرع»
«أو والى ربع»
«أو شيخًا صاحب نعمه» (١٣٥)

إن هذا هو عالم الأمنيات فى بداية العلاقة بين المثقف والكلمة، ولكن «على الصعيد الموضوعى، نرى أن المجتمعات المتخلفة عاجزة عن أن توفر للمثقف المركز أو القيمة اللائقة به، مثل عجزها عن استغلال مواردها المادية والبشرية بشكل سليم. والنظام الذى يغلق الأبواب فى وجه مثقفيه يدفعهم إلى التناقض معه» (١٣٦) ، كما يقول هشام شرابى .

كانت أمي خادمة تجمع كسرات الخبز وفضل الثوب

من بعض بيوت التجار
وأنا طفل لا همة لى
إلا فى هذا اللغو المأفون
مرضت أمى، قعدت ، عجزت ، ماتت
هل ماتت جوعًا ، لا ، هذا تبسيط ساذج
يلتذ به الشعراء الحمقى والوعاظ الأوغاد
حتى يخفوا بمبالغة ممقوته
وجه الصدق القاسى (١٣٧)

إن الميتالغة التى تصدر الكلمة مازالت تعمل بقوة ، ولكنها قوة معترضة على الكلمة / الثقافة (اللغو المأفون) ، وعلى أصحابها ومؤوليها (الشعراء الحمقى والوعاظ الأوغاد)؛ لأن صورهم و(مبالغاتهم الممقوتة) لم تستطع تقديم العون للمحتاج، فهى كلمات سلبية لأنها وقفت عند حدود الكلمة ولم تجاوزها إلى عالم الفعل ، إنها لم تفسر الواقع بصورة حقيقية.

أمى ما ماتت جوعًا ، أمى عاشت جوعانه
ولذا مرضت صبحًا ، عجزت ظهرًا ، ماتت قبل الليل

الحلاج : .. فليرحمها الله
السجين الثانى : بل فليلعن من قتلوها
الحلاج : قتلوها ..؟

السجين الثاني : من حرموا أمي ما يكفي أن يطعمها أو
يطعمني ؟
من جعلوني آكل لحم الأم لأحيا وأشب ؟
قل لي .. هل تصلحهم كلماتك ؟
الحلاج : هل يصلحهم غضبك ؟
السجين الثاني : غضبي لا يبغى أن يصلح بل أن يستأصل
الحلاج : من تبغي أن تستأصل ؟
السجين الثاني : الأشرار
الحلاج : بم تعرفهم
السجين الثاني : بتصرفهم
الحلاج : يا ولدى ..
الشر دفين مطمور تحت الثوب
لا يعرفه إلا من يبصر ما في القلب (١٣٨)

إن هذه التجربة / الإبانة الدالة على فشل الكلمة وحدها في الإصلاح لم تدفع الحلاج إلى تغيير موقفه، فالمنظور الديني مازال يوقف الحلاج / المثقف عن الفعل الثوري بل يجعله يحاول إيقاف الآخرين عن الفعل أيضاً.

٢- فكرة الهرب :

إن السجين الثاني الذى أثبتت تجربته فشل الكلمة ما لم

يدعمها الفعل لا يستجيب للحلاج بل يحاول استمالته لفكرة الهرب/الحرية من أجل تدعيم الكلمات بالفعل/السيف.

السجين الثانى : لم لا تهرب ؟

الحلاج : لم أهرب ؟

السجين الثانى : كى تحمل سيفك من أجل الناس

الحلاج : مثلى لا يحمل سيفاً

السجين الثانى : هل تخشى حمل السيف ؟

الحلاج : لا أخشى حمل السيف ولكنى أخشى

أن أمشى به

فالسيف إذا حملت مقبضه كف عمياء

أصبح موتاً أعمى

السجين الثانى : ولماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه ؟

الحلاج : هب كلماتى غنت للسيف ، فوقع ضرباته

أصداء مقاطعها ، أو رجع فواصلها وقوافيها

ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن

تهوى رأس كانت تتحرك

يتمزق قلب فى روعة تشبيه

وذراع تقطع فى موسيقى سجعه

ما أشقانى، عندئذ ، ما أشقانى

كلماتى قد قتلت [١٣٩]

إن صلاح عبد الصبور مازال يستخدم آلية التصدير بواسطة الميتالغة حيث يحول الكلمات/ اللغة إلى أدوات قتل فى محاولة لإبراز بشاعة السيف / الفعل ؛ فهو «يجاهد لإعطاء الفكرة حياة شعرية ، ولتصعيدها إلى مستوى تكون فيه شيئًا آخر ، يدخل ضمن حالة الجمال التى تدعوها الشعر». [١٤٠]

إن ثقافة الحلاج / كلماته كانت تؤهله لأن يتحول السيف / البطش فى يده إلى السيف / العدل ، لكن وقوعه فى هوة الخلط بين الفكر العلمانى والفكر الدينى هو الذى جعله عاجزًا عن تجاوز اختيار الكلمة إلى اختيار الفعل .

السجين الثانى : قتلت باسم المظلومين ..

الحلاج : المظلومين ..

أين المظلومون ، وأين الظلمة ؟

أو لم يظلم أحد المظلومين

جارًا أو زوجًا أو طفلاً أو جارية أو عبدًا ؟

أو لم يظلم أحد منهم ربه ؟

من لى بالسيف المبصر ... !

من لي بالسيف المبصر ... !!

«تدمع عيناه» [١٤١]

إن صلاح عبد الصبور يتلقف الكلمة التى انتهى بها خطاب الحلاج «كلماتى قد قتلت» ليبدأ بها خطاب السجين الثانى «قتلت باسم المظلومين»، لكن علينا الالتفات للأهمية الكبرى التى يحظي بها «سياق فعل القول» الذى يعنى به «ستراوسون» «الزمان والمكان وهوية المتكلم والمواد التى تشكل مركز المنفعة المباشر والتاريخ الشخصى لكل من المتكلم والمخاطب»[١٤٢]، فشتان بين المعنيين المختلفين للكلمة الواحدة نتيجة لاختلاف تأويل كل منهما لها، فبينما يتحدث الحلاج عن القتل/ الجرم يتحدث السجين عن القتل/ العدل.

ثم يعود فيتلقف آخر كلمة فى جملة السجين السابقة «المظلومين» ليبدأ بها مرة أخرى جملة الحلاج الآتية: «المظلومين .. أين المظلومون ، وأين الظلمة ؟» حيث يتغير معناها أيضًا فى هذه المرة عن طريق التأويل الفلسفى الصوفى . فهو لا يختلف مع السجين فى مفهوم الظلم لكنه يختلف معه فى الماصدق ، حيث يتعذر عليه – دينيًا – تحديد الأشخاص الذين تنطبق عليهم هذه الصفة، نتيجة لتعميمه المفهوم على المستوى الاجتماعى والسياسى والدينى معًا لتصبح المهمة مستحيلة .

عندئذ يدرك الحلاج أنه أوقع نفسه فى براثن الحيرة/ العجز، ويحول صلاح عبد الصبور هذا الإحساس الداخلى إلى علامة

سيميولوچية مرئية في عيونه الدامعه .

السجين الأول : هل تبكى يا سيد ؟

لا تحزن ، قد ينفرج الحال

الحلاج : لا أبكى حزنًا يا ولدى ، بل حيره

من عجزى يقطر دمعى

من حيرة رأيي وضلال ظنونى

يأتى شجوى، ينسكب أنينى

هل عاقبنى ربى فى روحى ويقينى؟

إذ أخفى عنى نوره

أم عن عينى حجبته غيوم الألفاظ المشتبهه

والأفكار المشتبهه ؟

أم هو يدعونى أن اختار لنفسى ؟

هبنى اخترت لنفسى، ماذا أختار ؟

هل أرفع صوتى ،

أم أرفع سيفى ؟

ماذا أختار ..؟

ماذا أختار ..؟ (١٤٣)

إن السؤال التقريرى «هل تبكى يا سيد ؟» يعد تأشيراً مسرحيا يلفت المشاهد للفعل / البكاء تصديراً له وتمهيداً

للحديث عنه وتأويله أيضًا . فبينما يعتقد السجين الأول أنه البكاء/ الحزن يراه الحلاج البكاء / الحيرة . وفي لجة هذه (الألفاظ المشتبهة) و(الأفكار المشتبهة) يسقط الحلاج في دائرة العجز المضادة لدائرة الفعل . وقد تحول عجزه هنا من عجز عن الفعل المادى الخارجى (قتل الظلم) إلى عجز عن الفعل الذاتى الداخلى (الاختيار) بين الكلمة / الصوت والفعل / السيف .

فقد اختار السجين الثانى لنفسه الفعل / الهرب ، كما اختار الفعل/ الثورة فى المشهد التالى حين جمع العامة معه معترضين علي محاكمة الحلاج ، وقد كان ثمن اختياره هو القتل.

الحاجب : يا مولانا القاضي

قتلوا المسجون الهارب

لكن العامة مازالت تتجمع فى الطرقات (١٤٤)

فقد ظل حريصًا على اختياره حتى نهاية حياته .

أما السجين الأول فقد اختار لنفسه الكلمة/ الحلاج فبقى إلى جواره ثم ندم أشد الندم على عدم التحول إلى الفعل/ الهرب :

بكلامك ضيعت حياتى ..

بكلامك ضيعت حياتى .. (١٤٥)

ويبقى الحلاج كما هو عاجزًا عن الاختيار حتى النهاية :

الحلاج : يارب

ألهمنى أن أختار

ألهمنى أن أختار [١٤٦]

«فى هذه اللحظة، يدخل كبير شرطة السجن، وبصحبته حارسان»

كبير الشرطة : أيكما الحلاج

الحلاج : أنا يا سيد

كبير الشرطة : اليوم يحاكمك قضاة الدولة

فلتمض أمامى ..

الحلاج : هذا أحلى ما أعطانى ربى ..

الله اختار ..

الله اختار ..

(ستار) [١٤٧]

إن صلاح عبد الصبور يجذب انتباه المشاهد سيميولوچيا بعنف للقطة النهاية ، بداية من دخول شخصية جديدة (كبير شرطة السجن وبصحبته حارسان) كأنه موضوع وسط قوسين بشريين على المستوى البصرى، ونهاية بالخطاب المعتمد على الكثافة العالية لأدوات التأشير اللغوية حيث يمكن إعادة كتابته كما يأتى :

كبير الشرطة : أى – كما – الحلاج

الحلاج : أنا – يا – أنت

كبير الشرطة : اليوم – ك – هم

أنت – أمام / ى

الحلاج : هذا – هو / ى —ى

الله – هو

الله – هو

إن الحلاج هنا لا يمكن أن يكون «نموذجًا للمثقف الثورى»[١٤٨]، كما يرى أحمد العشرى، فهو عاجز عن مجرد الاختيار الذاتى الداخلى فما بالك بالفعل الاجتماعى الخارجى، لكنه ربما كان نموذجًا لحيرة المثقف المعاصر بين الكلمة والفعل، حيث «يتعامل المثقف بالأفكار المجردة عن الشئون الثقافية العامة، ولكنه ليس بالضرورة رجل فعل أو مشتركًا فى حركة اجتماعية منتظمة».[١٤٩]

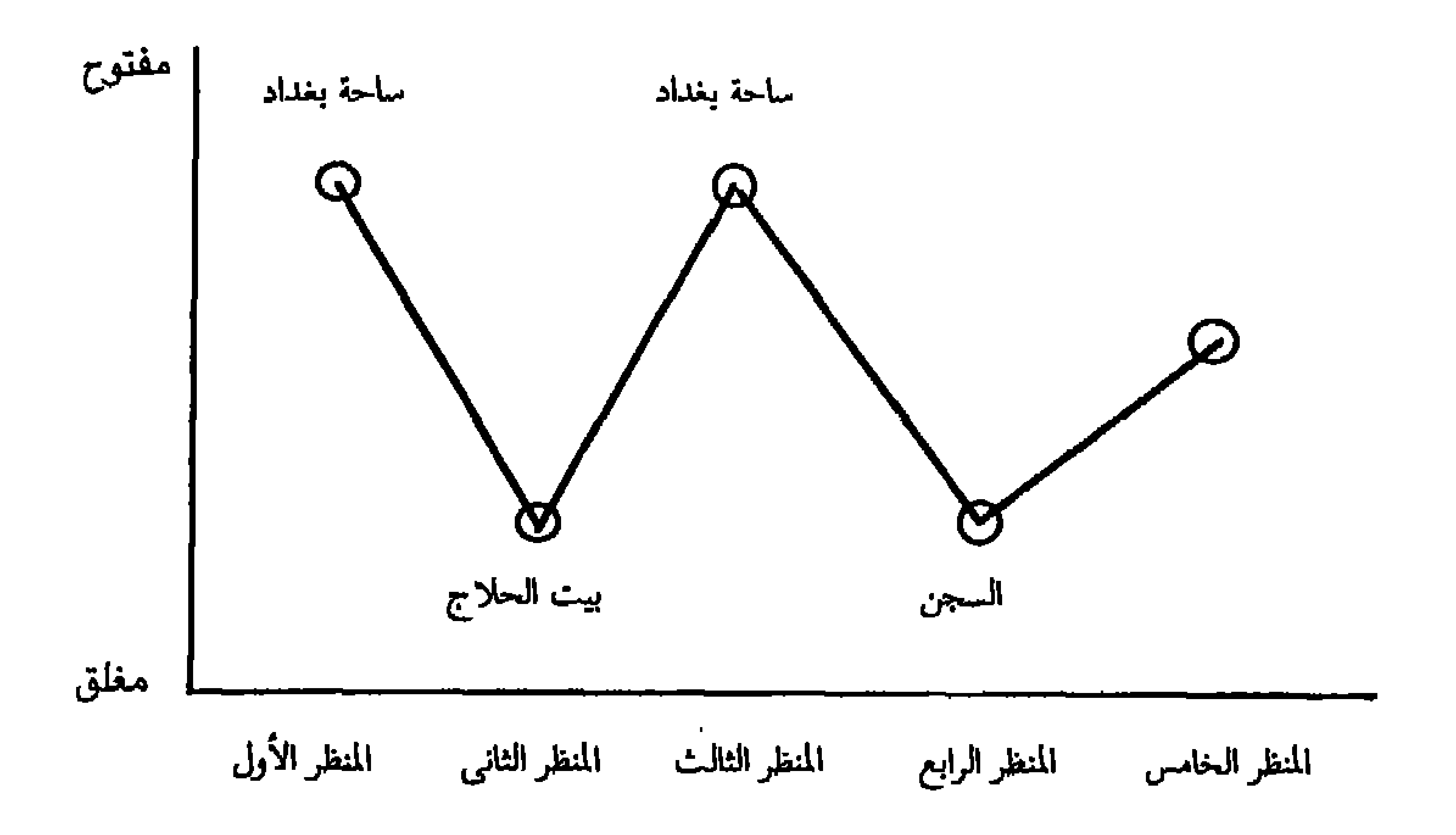
وتجدر الإشارة إلى أن هناك اختلافًا بين الرمز / الحلاج وبين ما يشير إليه / المثقف المعاصر فى أنه إذا كان الدافع وراء حيرة الحلاج وتقاعسه عن الفعل دافعًا دينيًا صوفيًا يترك حله لله ، فإن الدافع وراء حيرة المثقف المعاصر دافع اجتماعى مادى صرف ينقسم ما بين اقتناعه بعدم جدوى الفعل التنويرى فى

غياهب الظلام ، وبين الخوف من تبعات التحول من الكلمة إلى الفعل/ مواجهة السلطة ، «ففى المجتمع العربى لا <<رأى عام>> يلجأ إليه المثقف إذا قرر أن يتمسك بموقفه وأن يقول كلمته صريحة دون خوف».[١٥٠]

إن صلاح عبد الصبور ينتقل بنا مرة أخرى فى المنظر الأخير إلى المكان المغلق «المحكمة»، وإن كنت أفضل أن أصفها بأنها مكان «نصف مغلق» لسببين : الأول يرجع إلى الحدث، حيث يحرص القاضى أبو عمر علي تتبع أخبار ما يحدث خارج القاعة أولاً بأول . والآخر يرجع إلى الشخصيات ، حيث يضم المشهد القضاة (أبو عمر – ابن سليمان – ابن سريج) ووالى الشرطة ومبعوث وزير القصر والشبلى ومجموعة الفقراء التى ظهرت فى المشهد الأول وهم كل شخصيات المسرحية تقريبًا، ومن الثابت سيميولوچيًا أن توصيف المكان المسرحى يعتمد علي العلاقة بين الفضاء والمجتمع .[١٥١]

وإذا كان ما يستخدم فى المسرح «ليس فقط إمكانيات المحاكاة التى يتمتع بها المكان وإنما ملامحه السيميولوچية : مغلق أم مفتوح»[١٥٢] ؛ فإن تأرجح المكان المنتظم بين الانفتاح والانغلاق وارتكازه في الوسط نهاية – كما يظهر فى الرسم – خير معبر على المستوى السيميولوچى عن تردد الحلاج وحيرته

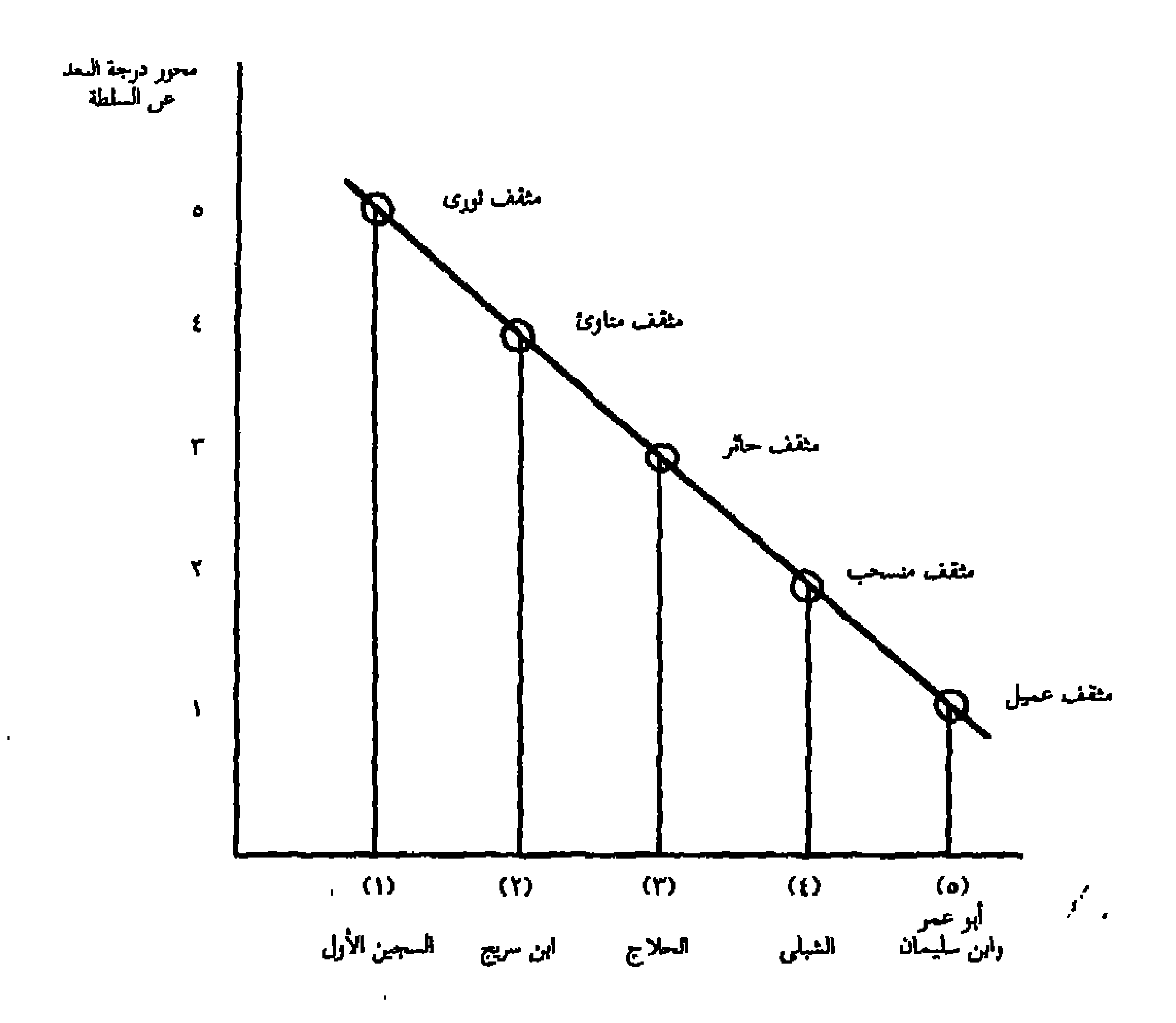
فى الاختيار بين الكلمة والفعل .



وإذا كان «الكسر المكانى (حيث تدور أحداث كل مشهد فى مكان مختلف) ينوب عن الكسر الزمانى، حيث يبدو الفضاء بما يتميز به من تشتت دالا استعارياً عن الزمان وعما يتميز به من تشتت أيضًا» (١٥٣) ؛ فإن الرسم السابق يشى بتأكيد حيرة الحلاج وتردده وعجزه عن الاختيار بين الكلمة والفعل عبر آلية سيميولوچية أخرى هى آلية الزمان أيضًا .

وربما كان من المناسب فى هذا السياق الإشارة إلى موقف الحلاج الوسطى بين مجموعة أنماط المثقفين الذين يقدمهم

النص ، حيث يحتل رقم ثلاثة فى المنظومة الخماسية الهابطة قربًا من السلطة وبعدًا عن الفعل كما يظهر من الرسم الآتى :



فالسجين الأول مثقف ثورى آمن بالكلمة والفعل وقُتل فى ساحة الفعل . وابن سريج مثقف مناوئ ، فهو عضو بالحكمة التى شكلتها الدولة لكنه يرفض الظلم . والحلاج مثقف حائر بين الكلمة والفعل . والشبلى مثقف منسحب . وأبو عمر وابن سليمان يطرحان نمط المثقف العميل - كما سيظهر لنا الآن -

وبهذا يكون الحلاج الحائر المتأرجح يحتل مكان الوسطية فى هذه المنظومة أيضًا . فكما يقول «جوناثان كالر»: إن «البنية ليست شكلا مجردًا، وإنما هى المضمون بعينه إذا أدركناها فى تنظيمها المنطقى» . (١٥٤)

إن صلاح عبد الصبور يحرص فى إشارة العرض التى يبدأ بها منظر المحكمة على أن يحدد الملامح الشخصية للقضاة تحديدًا دقيقًا ، حيث يقول :

«محكمة كبير القضاة ببغداد . قضاتها الثلاثة
أبو عمر الحمادى، أنيق بدين ، وابن سليمان ،
قصير حفى فى حديثه هادئ الصوت، وابن سريج،
نحيل حسن السمت ، ثم الحاجب» (١٥٥)

وهذه الأوصاف الجسمانية تشى سيميولوچيا بطبيعة دور كل منهم داخل القاعة . فأبو عمر «أنيق بدين» لأنه رئيس المحكمة والمهيمن على توجه الفعل الدرامى بها . وابن سليمان «قصير حفى فى حديثه هادئ الصوت» لأنه تابع ماكر وصدى لصوت أبى عمر . أما ابن سريج «فنحيل حسن السمت» ؛ فهو حسن السمت لأنه ممثل العدل الحقيقى الوحيد داخل القاعة وهو نحيل لأنه لا قبل له بمواجهة الظلم الذى اضطره إلى الانسحاب من مجلس القضاء . فحتى الملامح الفسيولوچية للممثل قد تعد

مساهمة فى بناء المشاهد للعالم الدرامى وبخاصة إذا كان مؤلف العرض يحددها بعناية لتصبح علامة دالة .

وسوف نعتمد فى تحليل مشهد المحكمة على استخدام نموذج سوريو البنيوى لرصد الحساب الدرامى بما يكشفه لنا من قمة المفارقة الدرامية داخل العمل ، وهذا المدخل «هو على طرف النقيض بالتأكيد من النظرة السيكولوچية للشخصية التى شاعت فى حقبة ما بعد الرومانسية، والتى لا تزال موجودة فى النقد الأدبى، الذى يرى الشخصية الدرامية باعتبارها شبكة معقدة من السمات الاجتماعية والسيكولوچية، أى <<شخصية>> مميزة وليست من وظائف البنية الدرامية» .(١٥٦)

فهذه النظرة السيكولوچية للشخصية نظرة واهمة حقًا ؛ «لأن المشاعر والأحاسيس التى من المفترض أن تشعر بها الشخصية مشاعر لا يحس بها أحد : لا الشخصية نفسها (وهى كائن من ورق) ولا الممثل (الذى يشعر بأحاسيس أخرى) ولا المتفرج الذى لا يعنيه الأمر بشكل مباشر والذى يشعر بإحساس مرتبط بالتفكير ومختلف جذريًا عن الإحساس المقلد».(١٥٧)

وتجدر الإشارة إلى أن نموذج سوريو هذا يعد المحاولة الوسطى فى الإرث البنيوى الذى اعتمد عليه السيميوطيقيون فى دراسة الشخصية ؛ حيث يسبقه نموذج «بروب» الذى يحدد سبع

دوائر للفعل «الشرير – الواهب – المساعد – الأميرة وأبوها – الرســـول – البطل – البطل المزيف» [١٥٨] ، ويليـــه نموذج «جريماس» ذو الوظائف الست «المرسل – المتلقي – الفاعل – المفعول – الخصم – المساعد» [١٥٩] ، وإذا كان نموذج «بروب» أكثر تعلقًا بالحكاية الخرافية، ونموذج أفعال «جريماس» أكثر تعلقًا بعلم الدلالة البنائى؛ فإننى قد فضلت اختيار نموذج «سوريو» لأنه أخص بالدراما وأكثر تعلقًا بها .

وبداية نشير إلى أن هذا النموذج قد نشره «سوريو» فى كتابه «٢٠٠,٠٠٠ موقف درامى»، حيث «يعين سوريو ستة [عناصر فاعلة (والمصطلح الذى استخدمه هو مصطلح وظائف)][١٦٠]، أكد على أنها تنطبق على الدراما فى جميع الحقب وجميع الأنواع . وقد أطلق عليها أسماء «فلكية» حية وقدمها فى رموز اتفاقية تخدم أغراض تدوين «الحساب» الدرامى صوريًا . [١٦١]

وهذه الرموز هى : [١٦٢]

١- ♌ الأسد The Lion، ويمثل قوة الموضوع المتحققة فى الدراما والكامنة فى الشخصية الرئيسية «البطل»، حيث تمثل هذه الشخصية القوة وتدفعها إلى العمل الذى يولد التوتر الدرامى الموجود كله.

٢- ☉ الشمس The Sun، أو ممثل الخير أو القيم التى ينشدها البطل ، وقد يكون غاية مثالية ، ويمكن أن يتجسد فى فرد مميز .

٣- ♁ الأرض The Earth، أو متلقى الشمس التى ينشدها البطل، حيث يتوق البطل إلى الخير وقد يكون ذلك لمصلحته، أو لمصلحة فرد آخر، أو لمصلحة جماعة .

٤- ♂ المريخ Mars، وهو الخصم الذى يعترض طريق تحقيق البطل لغرضه .

٥- ♎ الميزان The Scale، وهو حكم الموقف ويكون دوره نسب الخير إلى البطل أو إلى الخصم .

٦- ☾ القمر The Moon، أو المساعد، ويكون دوره تقوية أى دور من الأدوار الخمسة الأخرى .

«ويمكن لكل وظيفة من وظائف سوريو أن يؤديها أكثر من شخصية فى آن واحد ، ويمكن للشخصيات المهمة أن تؤمن أكثر من وظيفة واحدة من الوظائف الموجودة فى الجدول»[١٦٣]، حيث «لا تختلط الشخصية مع الفاعل actant على الرغم من أنها تقوم دائمًا بدور فاعلى، فالفاعل عنصر فى بنية تركيبية، أما الشخصية فمركب معقد تحت اسم واحد». [١٦٤]

ويتميز هذا المشهد «المحاكمة» بثبات مواقف الشخصيات

الدرامية داخله ، مما يسمح لنا برصدها وفقًا لهذا النموذج على النحو التالى :

١- ♌ البطل «الحلاج» .

٢- ☉ غايته «الحرية والعدل» .

٣- ♁ متلقي الخير «جماعة الفقراء» .

٤- ♂ الخصم «أبو عمر» .

٥- ♎ الميزان «ابن سريج» .

٦- ☾ المساعد / المساعدون «جماعة الفقراء - ابن سليمان - الشبلي» .

فالحلاج هو البطل الفاعل والمحرك للأحداث ، والحرية والعدل هما غايته المثالية المنشودة (لاحظ أن هذه هى الغاية المنشودة فى صراع المثقف/ السلطة منذ الأزل وإلى الأبد) . وجماعة الفقراء / الشعب هى متلقى الخير الأول من هذه الغاية . وأبو عمر هو الخصم المناوئ الذى يبغى القضاء على الحلاج فى هذا المشهد بوصفه عقل الحاكم ولسانه ومحرك يده، ولنتذكر سويًا فى الخطاب الشعرى هذا الاستفهام الاستنكارى ودلالته السيميولوچية المتمثلة فى كونه يعد حكمًا قد جاء على لسان القاضى قبل بدء المحاكمة ، وسماع دفاع المتهم . ولاحظ الدلالة ... ا. جبة لواو العطف التى ترفع معارضة السلطان إلى

مصاف العداء لله ، والدلالة السيميولوچية للوصف التى تهبط بجماعة المعارضين من الشعب إلى مستوى «الأوباش» :

أبو عمر : ألأن عدو الله والسلطان يؤدب

يتجمع أوباش الناس على الطرقات ؟ (١٦٥)

أما ابن سريج فهو الميزان الذى يحاول إقامة العدل ونسب الحق إما للحلاج أو لاتهامات بصاصى الحاكم . ولنتذكر سويّاً فى الخطاب الشعرى أول عبارات ابن سريج المتمثلة فى هذا الاستفهام الاستنكارى - أيضاً - المدعم بإشارة العرض الدالة سيميائيّاً على خفوت صوت الحق فى هذا المشهد/المحاكمة :

ابن سريج : «فى صوت خفيض»

أ أبا عمر ، قل لي ، ناشدت ضميرك

أفلا يعني وصفك للحلاج ..

بالمفسد ، وعدو الله

قبل النظر المتروي فى مسألته

أن قد صدر الحكم ..

ولا جدوي عندئذ أن يعقد مجلسنا ؟ (١٦٦)

أما المساعدون فى هذا المشهد فهم :

أولاً : جماعة الفقراء التى أقرت الحكم على الحلاج بمقتضى تزييف الوعى الناتج عن اختلاف التأويل :

أبو عمر : ما رأيكمو يا أهل الإسلام

فيمن يتحدث أن الله تجلى له

أو أن الله يحل بجسده ؟

المجموعة : كافر .. كافر ..

أبو عمر : بم تجزونه ؟

المجموعة : يقتل .. يقتل

أبو عمر : دمه فى رقبتكم ..؟

المجموعة : دمه فى رقبتنا

أبو عمر : والآن .. امضوا ، وامشوا فى الأسواق وبالخانات

وقفوا فى منعطفات الطرقات

لتقولوا ما شهدت أعينكم [١٦٧]

ثانيًا : ابن سليمان الذى يمثل اليد اليمنى لأبى عمر ممثل اليد اليمنى للحاكم ، بل إنه يعد مجرد صدى لصوت أبى عمر. ولنتذكر سويًا فى الخطاب الشعرى هذا الحوار بين أبى عمر وابن سريج الذى تدخل فيه ابن سليمان بوصفه صدى لصوت أبى عمر، فى فنية رائعة من صلاح عبد الصبور يجسد فيها الموقف الدرامى/ التبعية فى العلامة الصوتية/صدى الصوت، مستخدمًا فى تصديره لهذا الفعل الصوتى/ الموقف الدرامى طاقات اللغة التكرارية اللافتة:

أبو عمر : هل تسخر يا ابن سريج ؟

هذا رجل دفع السلطان به فى أيدينا

موسومًا بالعصيان

وعلينا أن نتخير للمعصية جزاء عدلاً

فإذا كانت تستوجب تعذيره

ابن سليمان : عذرناه

أبو عمر : وإذا كانت تستوجب تخليده.

فى محبس باب خراسان

ابن سليمان : خلدناه

أبو عمر : وإذا كانت تستوجب أن يهلك

ابن سليمان : أهلكناه (١٦٨)

وإذ كان «شكلوفسكى» يقرر أنه «يجب أن يستشف عبر الشكل شيء من المضمون»(١٦٩)؛ فإنه يمكننا ملاحظة التوازى الدلالى بين العلامة/الصوت والموقف الدرامى، فصوت العدل «ابن سريج» خفيض هامس، فى حين أنه للظلم صوت وصدى «أبو عمر، وابن سليمان» .

ثالثًا : الشبلى، وذلك بسلبيته وصمته الذى يصل فى حقيقة الأمر إلى مرتبة إنكار الشهادة أمام سوء نية تأويل القاضى :

أبو عمر : كفر .. كفر

هل هذا قولك أم قول الحلاج ؟

الشبلي : يا مولاى

أرجوك .. اصرفنى .. إنك تلقى بى فى النار

فلقد عاهدت الله

ألا أفشى نعماءه

ألا أكشف وجه الأسرار

ألا أتحدث عن حالى قط

دعنى أرعى عهدى ، واصرفنى

أبو عمر : قول الحلاج إذن ...

الشبلى : «متوسلاً»

هل أخرج يا سيد ؟

أبو عمر : اخرج

«يخرج الشبلى مرتاعًا» (١٧٠)

إن هذا هو السند الأول الذى ساعد القاضى فى حكمه الجائر على الحلاج ، والذى أنطق به الشعب بعد خروج الشبلى الصوفى السلبى من قاعة المحكمة عقب شهادته/ الصمت .

وتجدر الإشارة إلى أن نموذج الحساب الدرامى المقترح يغفل ثلاث شخصيات مشاركة فى هذا المشهد، ذلك لأنه فى بعض الأحيان «تتدنى قوة دفع الممثل إلى المستوى صفر حيث

يقـوم بدور مماثل لدور اللوازم ، كـمـا هـو الحـال مـثـلاً ، فى الأشكال النمطية المقولبة Stereotyped التى تستحضـر بعض التوابع بشكل آلى» [(١٧١)]، حيث يتجسد هذا النمط العلامى فى شخصية «الحاجب» - لاحظ أنه لا اسم له - الذى يعد من لوازم الديكور فى المحكمـة ولا يعـد ذاتًا فـاعلة فى المحـاكـمـة، وفى شـخصية «مبعوث وزير القصر» حـامل الرسالة، وفى شخصية «والى الشـرطة» الذى يقـتصـر ظهوره فـى العـرض كله على هذه اللقطة :

صوت الحاجب : «من باب القاعة»

مولانا بكر بن الأوسى والى الشرطة

وبصحبته الحلاج حسين بن المنصور

«يدخل والى الشرطة ، ومعه الحلاج ، ويحيى الوالى القضـاة بالسـلام، فـيـردونـه، ثم ينصـرف ويتـرك الحـلاج مـاثلاً أمـام القضـاة» [(١٧٢)]

لاحظ أولاً إشـارة العـرض «من باب القـاعـة» التى تدل على تهـمـيش دور الحـاجب الذى يسـهم فى ديكور المحكمـة بوصـفـه صـوتا/وظيفة وليس بوصـفه فـعلاً/ جسداً يتحـرك فى سـاحـة العـرض فى كل آن . ولاحـظ أيضـًا أن والى الشـرطة لم يشـارك ولو بجملة واحدة فى الحوار ، بل هو أيضًا مجرد مخلب/ وظيفة

يحمل الحلاج من محبسه ليلقيه فى ساحة القضاء ، وإن كان نداء الحاجب له بمولانا يتضافر مع تعيينه لاسمه بلا مبرر درامى ، ومع إيماءة والى الشرطة بالتحية المتبادلة مع القضاة فى إشعار المتلقى بهيمنة السلطة على ساحة القضاء قبل بداية المحاكمة .

فإذا كان المألوف فى علاقة المتصل الذاتى – الموضوعى أن «يكون الممثل (القائد) صورة مصغرة للفاعل الديناميكى إذ تتحرك العملية الدلالية (بقوة فعله) ، ويكون اللازم أو عنصر من الديكور البدل الأساسى للموضوع السلبى ؛ فإنه من الممكن أن تعدل العلاقة بين هذين القطبين الظاهرين أو يمكن أن تنقلب»[١٧٢] ، وفقًا لدينامية العلامة وقابلية تحولها، وقد يكون هذا التحول إيجابيًا كما شاهدنا مع الخرقة/الزى التى تحولت إلى الخرقة/ الفعل الثورى، وقد يكون سلبيًا أيضًا كما نلاحظ هنا مع شخصيات الحاجب ومبعوث وزير القصر ووالى الشرطة الذين هبطوا إلى مستوى لوازم الديكور والأدوات ، ولهذا فلا قيمة لهم فى الحساب الدرامى للموقف .

إن الحساب الدرامى للموقف فى هذا المشهد الختامى يبدو كالآتى :

إن مقارنة هذا الوضع الماثل فى المشهد بالوضع المثالى الذى

يجب أن تكون عليه الشخصيات تفجر أكبر طاقات المفارقة الدرامية : ♌ – ☉ – ♁ – ☾☾☾ – ♂ – ♎

فكبير القضاة (أبو عمر) هو الخصم !

والقاضى (ابن سليمان) مساعد للخصم !

والقاضى (ابن سريج) الممثل الحقيقي للعدل، خافت الصوت، بل إنه ينسحب تماماً من هذا المشهد الظالم بعد عدم قدرته على تنفيذ فعل ما بالقول/ العدل !

والصوفى صديق الحلاج (الشبلى) مساعد للخصم !

وتتمثل الطامة الكبرى فى أن (جماعة الفقراء) التى يسعى البطل فى تصوره المثالى من أجل تحقيق الخير لها تقوم هى الأخرى بمساعدة الخصم ضد البطل المدافع عن مصلحتها الشخصية ! فى حين يقف البطل (الحلاج) وحيداً، وتحلق غايته (الحرية والعدل) جريحة فى عالم المثل الأفلاطونية .

وتجدر الإشارة إلى أن هذا النموذج/النتيجة يطرح رؤية تتمثل فى الانفصال التام الذى يصل إلى حد التقابل بين الشعب غير الواعى أو الخاضع لتزييف الوعى (جماعة الفقراء) والمثقف (الحلاج) الذى يدافع عنه ، وهى رؤية يمططها أو يكررها صلاح عبد الصبور فى أعماله المختلفة، وتعد شفرة أيديولوجية لديه تصل به إلى نتيجة محددة دائماً وهى إدانة الشعب فى موقفه

السلبى غير الواعى تجاه الدفاع عن المثقف حامى حمى الحرية والعدل من أجل الشعب، والذى يصل فى هذا العمل إلى حد اتهامهم بقتل الحلاج بل مشاركتهم فى قتله بالفعل من خلال تزييف القول / الشهادة الزور .

حقًا إن «تموضع الأدوار لا يكون ثابتًا بالضرورة داخل الدراما»[١٧٤]، فأين يقع هذا الحساب الدرامى الختامى للمشهد/ النتيجة من بدايات المسرحية، حيث كان نموذجه كالآتى: ♌ – ☉ – ♁ – ♎ – ☾☾ – (♌) – ♂

الحلاج يخلع خرقته وينزل إلى الناس طامحًا فى تحقيق الحرية والعدل لهم، والناس هم ميزان العدل الذى يحاول أن يحكم على أقوال الحلاج وأفعاله، كما يظهر من الحوار الآتى:

الأحدب : «نعم ، إنى أحب الشيخ
ولكنى أسائل نفسى الحيرى
ترى يستطيع أن ينصب ظهرى بعد ما أحدب؟[١٧٥]

الأعرج : أحس إذا سمعت حديثه الطيب
بأنى قادر أن أثنى الساق ، وأن أعدو ، وأن ألعب
بلى ، فلقد أحس بأننى طير طليق فى سماواته
ولكنى إذا فارقت محفله تبدت لى
ظلال الشك فى حالى.

وعدت أجر ساق العجز ، يعرج خطوها المتعب

على دقات ساق الفقر والإملاق

الأبرص : كأن الشمس حين أراه قد سمعت ضراعاتى

وقد صبغت مذلاتى

وصرت أجوس فى الطرقات مختالاً، نضير الوجه،

وردى الذراعين

بلا سوء ولا وسم بسيمائى

ولكنى إذا فارقته لملمت ثوبى فوق أعضائى

ولذت بستر مسغبتى وإعيائى وأدوائى (١٧٦)

وقد كان أصدقاؤه الصوفية والشعب هم المساعدون له فى سعيه النبيل ضد الخصم المناوئ الشرطة/الحاكم الذى يقف وحيداً مبعداً فى النموذج الدرامى كما يتجسد فى الحوار الآتى:

صوفى : «للمجتمعين»

يا قوم

هذا الشرطى استدرجه كى يكشف عن حاله

لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب ؟

لا ، بل أخذوه من أجل حديث القحط

أخذوه من أجلكم أنتم

من أجل الفقراء المرضى، جزية جيش القحط

الأعرج : هذا حق

فالشرطة خدام السلطان

ما للشرطة والحب

«ضجة وتلويح بالأيدى توشك أن تصبح مقتلة» (١٧٧)

ويجدر بنا فى هذا المقام أن نبحث عن الدوافع الدرامية التى عملت على تحول الشعب/ جماعة الفقراء الذين يسعى الحلاج لتحقيق الخير لهم من حكم عدل عليه ومساعدين له، إلى مساعدين لخصمه المناوئ فى إدانته وقتله !

إن أسباب هذا التحول تتبدى فى حوار الأحدب/ الأعرج/ الأبرص السابق ، حيث تقوم الاستعارة اللغوية (ساق الفقر والإملاق - ستر مسغبتى) فى الخطاب الشعرى بدور العلامة الدالة؛ إذ تشير فى جوهر الدراما إلى أنهم لا يطلبون من الحلاج شفاءهم من عللهم - فهذا أمر غير منطقى بالطبع - بل يطلبون شفاءهم من فقرهم وتوفير ما يقيم أودهم من طعام إلى جوار تلك الكلمات الجميلة والطموحات المثالية دون تحقيق إنجاز مادى ملموس لهم ، فالمستوى المادى للفعل/ المنفعة هو مقياس البسطاء فى تقدير قيمة القول.

إن هذه هى الشفرة الأساسية فى الكود الأيديولوچية فى درامات صلاح عبد الصبور المثقف/الفاعل، فالمثقف لا يفعل لأنه

لا يملك ولا يحكم فى مقابل الحاكم الذى يفعل لأنه يملك ويحكم، ولهذا فشاعرنا يبحث دائما عن السيف/المبصر، المثقف/الحاكم.

إن تضافر الاستعارتين السابقتين مع إشارة العرض السابقة مع حوار الشخصيات الثلاث (وهم من أفراد المجموعة الذين ظهروا فى المشهد الأول) تدلنا بالرجوع إلى المشهد الأول على سر هذا التحول الذى تحكمه معادلة من يملك يحكم ويتحكم ويفرض سلطانه :

المجموعة : صفونا .. صفّا .. صفا ..

الأجهر صوتًا والأطول

وضعوه فى الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتوانى

وضعوه فى الصف الثانى

أعطوا كلاّ منا ديناراً من ذهب قانى

براقًا لم تلمسه كف من قبل

قالوا : صيحوا .. زنديق كافر

صحنا .. زنديق .. كافر

قالوا : صيحوا فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا

فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا

قالوا : امضوا فمضينا

الأجهر صوتًا والأطول

يمضى فى الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتوانى

يمضى فى الصف الثانى

«مع ألفاظهم الأخيرة يخرجون من المسرح» (١٧٨)

إن الفعل / العلامة «صفونا .. صفا .. صفّا» يهبط فى المستوى الدرامى بشخصية الممثل إلى مستوى لوازم الديكور، ويهبط فى المستوى الفلسفى بالإنسان الفاعل إلى مستوى الشيء . (١٧٩)

إن صلاح عبد الصبور فى خطابه الشعرى يحول هذا التشيؤ المجرد إلى علامة مسرحية حية تتجسد فى فضاء المسرح من خلال اللغة/ الوصف (الأجهر صوتا - ذو الصوت الخافت والمتوانى) ومن خلال اللغة/ الفعل (قالوا صيحوا - صحنا) فلاشك فى أن المتلقى قد أصبح يدرك تمامًا أى شيء من لوازم الديكور الذى تشير إليه هذه الشخصية/ البوق .

كما أن تضافر الأمر/ القول (قالوا : صيحوا زنديق كافر) مع الفعل القول (صحنا .. زنديق .. كافر) وتضافر الأمر/ القول (قالوا : امضوا فمضينا) مع فعل ما بالقول المتمثل فى إشارة العرض (مع ألفاظهم الأخيرة يخرجون من المسرح) فى

محافظة على الترتيب نفسه (الرصة) يدل على الاستلاب الكامل لهم من قبل السلطة الحاكمة .

ثم لاحظ الدلالة السيميولوچية للتنضيد الكاسر للعرف التشكيلي، حيث يجب أن يقف الأقصر فى الصفوف الأمامية ثم يقف خلفه من هو أطول منه، ويمكننا أن نطلق على هذا التنضيد المألوف وصف «التنضيد الكاشف»؛ لأنه يسمح للناظر إليه بمشاهدة كل من فيه، أما صلاح عبد الصبور أو بالأحرى دراميّا الشرطة/ يد الحاكم فقد وضعت فى تنضيدها لمجموعة الشهود «الأطول فى الصف الأول» وهذا التنضيد يحجب عن المشاهد رؤية من فى الصفوف الخلفية فلا يسمح له بإدراك حجم أو عدد جماعة الشهود الحقيقى، وهذا التنضيد العلامى التشكيلى الصادم للعرف يمكن وصفه «بالتنضيد المضلل» مما يتفق دلاليّا مع دور الشخصيات التى يحتويها التنضيد/ التشكيل وهو الشهادة الزور ، ويتفق مع رغبة الحاكم فى تضخيم وتهويل حجم جماعة الشهود المشتراة للوقوف ضد الحلاج تشكيليّا ودلاليّا وكأنها الشعب كله .

وتجدر الإشارة إلى أن تلقى المتفرج للبعد البصرى - قراءة الصورة - يمكن رؤيته بوصفه مرحلة أخيرة من المشروع الذى ينطوي على أربع مراحل متميزة لصنع الشفرات وحلها: [(١٨٠)]

١- يقوم الكاتب الدرامى بتشفير النص من حيث إدراكه كمخطط أولى للإخراج المسرحى .

٢- يقوم المخرج بحل شفرة النص ، وتبدأ عملية قيادة أو تعاون مع فريق العرض، ويتوصل إلى ميزانسين Mise en scene .

٣- يقوم المصمم بإعادة تشفير النص لتطوير وتنمية مجموعة التصميمات ، فى إطار القيود المالية والمكانية، المعروفة سلفًا، أو التى تمت مناقشتها بإيجاز ، والمعرضة للتفسير .

٤- يقوم المتفرج بحل شفرة العرض ، ويحدث جدل متبادل بينه وبين البعد البصرى كعامل مكمل لعملية التلقى .

فكما يقول «بارت» : «عندما أنضد المشهد المسرحى هنا فإن المشاهد سوف يراه . وعندما أضعه فى مكان آخر فإنه لن يراه. ويمكننى أن أفيد من هذا التأثير المحجوب مستخدمًا الصورة الخادعة للبصر التى يمدنا بها» . (١٨١)

فإذا كان «معظم المخرجين ، وأقلهم مخرجو العروض التمثيلية يهتمون بشكل نقدى لا بل أساسى بالتشكيل الجمعى للعرض Blocking stage قبل التقديم وأثناءه، أى بتعيين مسبق لتشكيلات الأجساد فى المسرح بهدف خلق أشكال بصرية وتحويل العلاقات إلى شعارات»(١٨٢) ؛ فإن صلاح عبد

الصبور يحرص فى خطابه الشعرى على القيام بهذا الدور السيميولوچى بنفسه .

فكما يقول «كريج» : «الدرامى الجيد هو ذلك الذى يعرف أن العين هى أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير» . (١٨٣)

وإذا كان هذا المونولوج/الاعتراف قد قدمه صلاح عبد الصبور فى بداية مسرحيته معتمداً على تقنية سينمائية فى المقام الأول هى «الفلاش باك» ؛ فإنه عند تكراره له فى إطار حدوثه الزمنى التاريخى فى مشهد المحاكمة قد حوله فى الخطاب الشعرى إلى ديالوج حتى تبدو الشهادة الملقنة حية وطبيعية .

ولنلاحظ أن استفهام ابن عمر فى سؤاله الأول يعمل على «تزييف الوعي» المؤسس على سوء التأويل للوجد الصوفى، حيث يحرص صلاح عبد الصبور فى باقى مشروعه الدرامى على إبراز تزييف وعى الشعب بواسطة السلطة حتى تتمكن من نشر الأفكار التى تحقق مصالحها .

أبو عمر : ما رأيكمو يا أهل الإسلام

فيمن يتحدث أن الله تجلى له

أو أن الله يحل بجسده ؟

المجموعة : كافر .. كافر

أبو عمر : بم تجزونه ؟

المجموعة : يقتل ، يقتل

أبو عمر : دمه فى رقبتكم ..؟

المجموعة : دمه فى رقبتنا

أبو عمر : والآن .. امضوا ، وامشوا فى الأسواق

طوفوا بالساحات وبالخانات

وقفوا فى منعطفات الطرقات

لتقولوا ما شهدت أعينكم (١٨٤)

كما أنه قد أعمل فى المونولوج / الاعتراف حيلة سينمائية أخرى وهى «المونتاچ montage» (١٨٥) ، حيث حذف مشهد التلقين المقترن بدفع الأموال ، واكتفى بوصفه فعل التلقين وصفًا كلاميًا فى مونولوج المقدمة بدلاً من تحقيقه ماديًا فوق خشبة العرض، مما يتفق مع الرغبة فى إخفاء الجريمة/الرشوة ، ومع محاولة خلع ملامح البراءة والتلقائية على الشهادة الزور لحظة تجسدها بوصفها ديالوجًا فى ساحة المحكمة .

كما قام من خلال «المونتاچ» أيضًا بحذف الدافع الحقيقى لتحولهم فى هذا الموقف الدرامي حتى يبدو الحكم الجائر المزيف نزيها عادلاً ، ويتمثل دافع التحول المحذوف من شهادة المحكمة فى قولهم فى اعتراف المقدمة :

أعطوا كلاّ منا دينارًا من ذهب قانى

براقًا لم تلمسه كف من قبل (١٨٦)

فدينار الذهب القانى البراق فى مقابل أقصى درجات الإملاق هو سـر التـحـول عـمن لا يملك إلى من يملك بغض النظر عن الموقف النفسى تجاه الخصمين، فـهم لا يزالون يحبون الحلاج/ الحرية والعدل بدليل إشارة العرض فى ختام المسرحية:

«يخرجون فى خطى متباطئة ذليلة»

(ستار) (١٨٧)

وبدليل شـعـورهم بـالندم المتمـثل فى إحـسـاسـهم بقتله فى المقدمة :

الواعظ : من هذا الشيخ المصلوب ؟

مقدمة المجموعة : أحد الفقراء

الواعظ : هل تعرف من قتله ؟

المجموعة : نحن القتله (١٨٨)

فـهى شـهادة مـشـتـراة من الجوعى بفتات القوت . وتجـدر الإشارة إلى أن مـعـادلة التـجـويع/ التملك تعـد إحدى الشفرات الأيديولوچية الرئيسية المتكررة فى مشروع صلاح عبد الصبور الدرامى، أو بـالأحـرى إحـدى وسـائل الشـخـصـيـة/السلطة فى إخضـاع الشـعب عـامـة بما فـيه المثقف لسلطانها ليبقى عاجزًا

دائمًا ، حتى إن خروجه من حيز الفقر/العجز إلى ساحة الفعل/الوجود يعد أمرًا مدهشًا وعجيبًا كما يتجلى فى قول الحلاج فى مونولوج المحكمة - الذى يعد فتحًا لبوابة غرفه التذكارات السوداء التى ستصادفنا بصورة أو بأخرى فى مسرحيات صلاح عبد الصبور كافة - حيث يقول :

الحلاج : أنا رجل من غمار الموالى، فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبى ينتمى للسماء ، ولا رفعتنى لها ثروتى
ولدت كآلاف من يولدون ، بآلاف أيام هذا الوجود
لأن فقيراً - بذات مساء - سعى نحو حضن فقيرة
وأطفأ فيها مرارة أيامه القاسية
نموت كآلاف من يكبرون، حين يقتاتون خبز الشموس
ويسقون ماء المطر
وتلقاهم صبية يافعين حزاني على الطرقات الحزينه
فتعجب كيف نموا واستطالوا، وشبت خطاهم (١٨٩)

فما بالك بقدرة المثقف/الفقر/العجز على التحليق فى سماء الفعل/ الثورة ، ألا يبدو فعل كهذا فى سياق كهذا ضربًا من المستحيل ؟ إن هذا هو جوهر الصراع الدرامى العميق والممتد فى درامات صلاح عبد الصبور ، وقد ينتصر فى رؤيته لإمكان

تحقيق الحلم العصى حينًا ، أو يسقط فى براثن العجز بعد الكشف عن السلبيات المعوقة للفعل أحيانًا أخرى، كما سنرى .

ولنبحث الآن عن الدوافع الدرامية التى عملت على تحول الشبلى/الصديق من مساعد للحلاج بوصفه رفيقًا فى درب الصوفية إلى مساعد للقاضى/ الخصم فى الحكم الجائر عليه من خلال سلبيته وإخفائه للشهادة/القول .

أبو عمر : كفر .. كفر

هل هذا قولك أم قول الحلاج ؟

الشبلي : يا مولاى

أرجوك .. اصرفنى .. إنك تلقى بى فى النار

فلقد عاهدت الله

ألا أفشى نعماءه

ألا أكشف وجه الأسرار

ألا أتحدث عن حالى قط

دعنى أرعى عهدى ، واصرفنى

أبو عمر : قول الحلاج إذن ..

الشبلي : «متوسلاً»

هل أخرج يا سيد ؟

أبو عمر : اخرج

الشبلى : «يخرج مرتاعًا» (١٩٠)

إن الكشف عن سر هذا التحول يقتضى منا العودة إلى المقدمة «الفلاش باك» التى قدم فيها صلاح عبد الصبور مونولوج الشبلى الكاشف لسر تحوله الدرامى، ويجدر بنا أن نشير إلى تحول ديالوج المحكمة الشكلى - وهو شكلى لأن الشبلى كان صامتًا فى الواقع عن القول/ الفعل/ الشهادة ومنصرفًا إلى اللغو/ الهرب الذى هو صمت فى جوهره ، حيث لا تتحقق نتيجة فعل ما بالقول/ سؤال القاضى فى إجابة حقيقة - إلى مونولوج ذاتى (نجوى) مما يتفق سيميائيًا مع كتمه للشهادة فى ساحة القضاء ، حيث يقول أمام صليب الحلاج :

رباه لا أستطيع أن أمد ناظرى

يجول فى روحى وفى خواطرى

لو كان لى بعض يقينك

لكنت منصوبًا إلى يمينك

لكننى استبقيت حينما امتحنت عمرى

وقلت لفظًا غامضًا معناه

حين رموك فى أيدى القضاه

أنا الذى قتلتك

أنا الذى قتلتك (١٩١)

إن عبارة الشبلى فى هذا المونولوج/النجوى فلاش باك المقدمة «لكننى استبقيت حينما امتحنت عمرى» ، تتضافر مع قوله للقاضى حين طلب منه الشهادة فى إطار حدوث الفعل الدرامى الزمنى التاريخى فى مشهد المحاكمة «إنك تلقى بى فى النار» (١٩٢) ، ومع قوله لحظة دخوله قاعة المحكمة:

مولاى .. أقلنى، واصرفني
فلقد جذبونى من بين أحبائى
وأتوا بى مخفوراً مقهوراً (١٩٣)

ومع مخاطبته للقاضى/السلطة بلفظى (مولاى - يا سيد)، ومع وصف إشارات العرض له «متوسلاً» «مرتاعًا» ، فى تأكيد سطوة بطش السلطة التى أرهبت الشبلى بسيفها المسلط فعقدت لسانه عن الشهادة الحقة ، وهذا هو السر فى تحول موقفه الدرامى .

إن الشبلى - أيضًا - مازال يحب الحلاج/الحرية والعدل على مستوى الفعل الدرامى حيث يهدى له وردة حمراء وهو معلق فوق الصليب، وعلى مستوى القول حيث يدفعه الشعور بالندم إلى الاعتراف بأنه متسبب فى قتله . مثله فى ذلك مثل جماعة الفقراء ومثل باقى جماعة الصوفية ، ولعل هذا هو السر فى حيوية الصراع الدرامى داخل هذه المسرحية، حيث ترتفع دائمًا قيمة

الصراع الدرامى الداخلى (ذات مقابل ذاتها) عن قيمة الصراع الدرامى الخارجى (ذات مقابل ذات أخرى) .

وهكذا يظهر لنا الساعد الآخر للحاكم فى سيطرته على طبقات الشعب كافة كما تطرحه الشفرة الأيديولوچية فى رؤية صلاح عبد الصبور الممتدة فى دراماته كلها السيف/ البطش -لاحظ تحوله فى يد المثقف إلى السيف/المبصر- لتكتمل له يداه الفاعلتان (سيف السلطان وذهب السلطان)، فبواسطة هذه الجدلية: المال/السيف استطاع الحاكم إخضاع شخصيات المسرحية كافة لنفوذه: جماعة الفقراء (فتات المال)، أبو عمر وابن سليمان (المال والجاه) ، ابن سريج (الإجبار على الانسحاب) ، الشبلى (الترهيب) ، الحلاج (القتل) .

وإذا كان الشبلى وجماعة الفقراء وجماعة الصوفية قد شعروا بالندم على قتل الحلاج وعدّوا أنفسهم قتلة كما ظهر فى المنظر الأول ، فإن رد فعل القاضى تجاه حكمه الجائر على الحلاج يظهر فى آخر مقاطع المسرحية ، حيث يقول :

أبو عمر : والآن .. امضوا ، وامشوا فى الأسواق

طوفوا بالساحات وبالخانات

لتقولوا ما شهدت أعينكم

قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعًا يخفى كفره

لكن «الشبلى» صاحبه قد كَشَّف سره

فغضبتم لله ، وأنفذتم أمره

وحملتم دمه فى الأعناق

وأمرتم أن يقتل

ويصلّب فى جذع الشجره

الدولة لم تحكم

بل نحن قضاة الدولة لم نحكم

أنتم ..

حُكِّمتُم ، فحكمتم

فامضوا ، قولوا للعامه

العامة قد حاكمت الحلاج

امضوا .. امضوا .. امضوا

«يخرجون فى خطى متباطئة ذليلة»

(ستار) (١٩٤)

إن القاضى أبو عمر لا يشعر بأى ندم ، «فالقدرة التبريرية التى يتمتع بها المثقف، تساعده على حجب حقيقة واقعه وتغطية دوافع سلوكه، وبالتالى تنقذه من احتقار ذاته وتمكنه من عيش تناقضه بلا شعور بالذنب أو تأنيب الضمير» (١٩٥) ، هذا على مستوى ذاته ، أما على مستوى السلطة فإن هذه القدرة

التبريرية لها وظيفة أخرى «فإذا كان الحاكم يستند أو يحاول أن يستند على شرعية تقليدية ، فقد كان دائمًا يجد من بين الفقهاء مفكرًا ليصدر الفتاوى ويبرر ممارسات الحاكم ، ويضفى عليها الشرعية المطلوبة» [١٩٦] .

أما على مستوى الشعب فتعمل القدرة التبريرية للمثقف العميل من خلال محور ثالث هو تزييف الوعى الذى يسميه صلاح عبد الصبور «الخداع الروحى الموجه إلى تشويه الإنسان وسلبه وعيه المستقل» [١٩٧] ، حيث أخفى القاضى ذراع الدولة «الدولة لم تحكم» ، وأخفى المرة الوحيدة التى برز فيها ضمير المتكلم بنفى الفعل «بل نحن قضاة الدولة لم نحكم»، وحول القضية إلى صراع بعيد كل البعد عن السلطة والقضاة أيضًا ، فالحلاج أخفى بالفقر قناع الكفر ، والشبلى صديقه كشف هذا القناع ، فغضبت العامة لله ، وأمرت بقتله وصلبه فى جذع الشجرة ، فما أبشع لعبة التأويل حين يمارسها المثقف .

والواقع أن جملة القاضى فى سياق تزييفه للوعى «قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعًا يخفى كفره» ، يمكن للمشاهد -من خلال اكتمال صورة العالم الدرامى لديه «عبر مجال الإعلام الدرامى الذى يمكن المشاهد من ترجمة ما يشاهده وما يسمعه إلى شىء ما مغاير له تمامًا» [١٩٨] - أن يقرأها فى

نهاية المسرحية على النحو الآتى: «قد كان حديث المحكمة عن الكفر قناعًا يخفى ظلم السلطان» . كما أن جملة القاضى : «فغضبتم لله» تتضافر مع جملته السابقة «أألأن عدو الله والسلطان يؤدب ، يتجمع أوباش الناس على الطرقات ؟» فى إشعار المتلقى بأن العطف بالواو كان مرحلة أولى من مراحل الربط بين الله والسلطان ، وقد تحولت فى نهاية النص إلى التطابق الكامل بينهما وإحلال أحدهما (الله) مكان الآخر (السلطان) فى إطار تزييف الوعى، وكأنّ الحلول والاتحاد بين الصوفى وربه فى العشق الخالص الذى أُخِذَ به الحلاج ، يتحول إلى حلول واتحاد مادى بين الله والسلطان فى الواقع الدرامى، وهذه الرؤية - الربط بين الله والحاكم الديكتاتور - يمططها صلاح عبد الصبور فى مسرحيته التالية «مسافر ليل» كما سنرى . (١٩٩)

هوامش الفصل الأول

(١) أستون وساقونا ، المسرح والعلامات ، ترجمة : سباعي السيد ، مراجعة : محسن مصيلحي، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٦ ، ص ٤٢ .

(٢) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما: ٣٨.

(٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٤٤٩ .

(٤) جوهانزايتين ، التصميم والشكل ، ترجمة وتقديم : صبري محمد عبد الغني ، مراجعة : شوقي جلال ، المجلس الأعلي للثقافة ، المشروع القومي للترجمة (٦٠) ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٧١ .

(٥) كير إيلام ، مقال : العلامات في المسرح ، ترجمة : سيزا قاسم ، ضمن كتاب : مدخل إلي السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ط ٢، ص ٢/٩٠ .

وتنقسم وظائف العلامات عند «بيرس» إلي ثلاثة أقسام : الأيقونة Icon ، والمؤشر Index (وهو العلامة التي ترتبط بموضوعها ارتباطًا سببيا أو فعليا مثل الدخان والنار ، وتنتمي إليه المؤشرات اللغوية مثل الضمائر وأسماء الإشارة والظروف) ، والرمز Symbol (وتكون العلاقة فيه بين الدال والمدلول عرفية وغير معللة مثل الألفاظ وعلامات المرور) .

لمزيد من التفاصيل انظر الفصل الرابع الذي يحمل عنوان :

"The signs of Drama: Icon, Index, Symbol"

وذلك في كتاب :

Esslin, Martin: (1987-1995) The Filed of Drama. Methuen, London, p. 43-51.

وانظر : كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٣٥-٤٥ ، وقد ترجم رئيف كريم مصطلح Index بكلمة (الشاهد) وسوف نعتمد في الدراسة علي ترجمة سيزا قاسم (المؤشر) .

(٦) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ٣٩ .

(٧) المرجع السابق : ٣٨ .

(٨) حنون مبارك ، دروس في السيميائيات ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ط ١، ص: ١٠٠ .

(٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٤٩ .

(١٠) كير إيلام ، سيمياء المسرح ٢٤٢ .

(١١) المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

(١٢) نفسه : ٢٤٣ .

(١٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٧ .

(١٤) إنجيل متي: ١١/٢٨-٢٩ .

(١٥) رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ ، ط ٢ ، ص ٢٠٠ .

(١٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ١٧٥ .

(١٧) محمد عبد المطلب ، تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية (٤٥) ، نوفمبر ١٩٩٥ ، ص ٥٨ .

(١٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٢٤-٥٢٥ .

(١٩) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ٤٠ .

(٢٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٢٢٦ ، ٢٢٧ .

وراجع التحليل المفصل للقصيدة في كتاب «أشكال التناص الشعري - دراسة في توظيف الشخصيات التراثية» ، أحمد مجاهد ، دراسات نقدية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص ١٢٩-١٣٣ .

(٢١) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ترجمة: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٤، ص: ١٥٢. .

(٢٢) يتضح هذا من إشارة العرض الموجودة في المنظر الثالث «يدخل ثلاثة آخرون أحدب وأعرج وأبرص ، وهم من أفراد المجموعة الذين ظهروا في المشهد الأول» ، صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٢ .

(٢٣) مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، (إنجليزي - فرنسي - عربي) ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ط ٢ ، ص ١٧٢ .

ويترجم محمد عناني مصطلح Flash back بكلمة (الاسترجاع) مما يجعل الترجمة تتشابه مع ترجمته مصطلح analepsis الذي يعني (الاسترجاع ، الاستدعاء ، التذكر ، الاستحضار من الماضي) ، لهذا فضلت في هذه الدراسة استخدام الكلمة المعربة الشائعة «فلاش باك» . انظر : محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة ومعجم إنجليزي عربي ، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان ، الجيزة ، مصر ، ١٩٩٦ ، ط ١ ، ص ٣١ و ص ٣ .

(٢٤) أستون وساقونا ، المسرح والعلامات : ٣٥ .

وتجدر الإشارة إلي أن مصطلحي القصة Fabula والحبكة Sjuzet لدي الشكلانيين الروس ، يرادفهما في النقد الإنجليزي مصطلح story ومصطلح plot .

(٢٥) المرجع السابق : ٤٢ .

(٢٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٥١ ، ٤٥٢ .

(٢٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٥٣ .

(٢٨) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٢٥ .

(٢٩) المرجع السابق : ٢٩ .

(٣٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٥٥ .

(٣١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٥٦ ، ٤٥٧ .

(٣٢) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١١٩ .

(٣٣) المرجع السابق : ٢٩ ، ويترجم محمد عناني - المصطلحات الأدبية الحديثة - مصطلح Foregrounding بالإبراز ، وقد فضلت استخدام ترجمة رئيف كرم «التصدير» لأنها أكثر دلالة علي دفع الشيء إلي الصدارة المطلقة حتي وسط الأشياء الأخري البارزة .

(٣٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٦٠ .

(٣٥) راجع الكود الفرعية المتمثلة في العلاقات القائمة بين الأجساد والديكور والإكسسوار ، كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٠٤ .

(٣٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٦١ ، ٤٦٢ . ولا يستقيم الوزن في السطر الشعري السادس من الصفحة - بحر الرجز - إلا بقول الشاعر «أسطيع»

بدلاً من «أستطيع» ، لكن تكرار الأمر في أكثر من موضع في هذه المسرحية وغيرها مع ذات الفعل ، جعلنا نشك في أن الشاعر يحرص علي سلامة الفعل / اللغة أكثر من حرصه علي سلامة الإيقاع الذي كان يتعمد الخروج عليه أحياناً من أجل المعني . ولهذا اخترت أن أثبت النص المطبوع - وبخاصة بعد مقارنته في أكثر من طبعة - في المتن ، علي أن أدون الملاحظات العروضية في الهامش .

(٣٧) معني مصطلح التناص intertextuality هو العلاقة بين نصين أو أكثر ، وهي التي تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص intertext؛ أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخري أو أصداؤها .

ولمزيد من التفصيل راجع :

- چيرار چينيت ، مدخل لجامع النص ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ، ط ١ .
- چوليا كريستيڤا ، علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ ، ط ١ .
- محمد مفتاح ، استراتيچية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ، ط ١ .

(٣٨) راجع تذييل الشاعر لنص المسرحية ، الأعمال الكاملة : ٦٠٨ .

(٣٩) چون كوهين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة : أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ط ١ ، ص: ٩٦ .

(٤٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٦٢ ، ٤٦٣ .

(٤١) ميويك، د. س. المفارقة وصفاتها ، موسوعة المصطلح النقدي ، ج: ١٣ ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص: ٨١ .

(٤٢) أستون وساڤونا ، المسرح والعلامات : ٣٥ .

(٤٣) المصري حنورة ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ط ١ ، ص: ١٠٥ .

(٤٤) حسن سعد ، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ط ١ ، ص: ٩٧ .

(٤٥) أحمد صادق سعد ، (وآخرون) ، ندوة الإنتلجنسيا العربية ، عمان، ١٩٨٧ ، ط١، ص: ٤٢٦ .

(٤٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٦٧ ، ٤٦٨ .

(٤٧) المصري حنورة ، الأسس النفسية للإبداع : ١٢٠ .

(٤٨) فرنسيس فرجسون ، فكرة المسرح ، ترجمة وتعليق : جلال العشري ، مراجعة وتصدير : دريني خشبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة) ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة (بغداد) ، ١٩٨٧، ط١، ص: ٣٥٦ .

(٤٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٦٥ .

(٥٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٥١) المرجع السابق : ٤٧٨ ، ٤٧٩ .

(٥٢) المرجع السابق : ٤٨٦ ، ٤٨٧ .

(٥٣) المرجع السابق · ٤٨٧ ، ٤٨٨ .

(٥٤) إمبرتو إيكو ، التأويل والتأويل المفرط ، ترجمة : ناصر الحلواني ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، آفاق الترجمة ١٦ ، القاهرة ، أغسطس ١٩٩٦ ، ط ١ ، ص : ٧٨.

(٥٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٨٨ ، ٤٨٩ .

(٥٦) إليوت ت . س . ، في الشعر والشعراء ، ترجمة : محمد جديد ، دار كنعان للدراسات والنشر ، سوريا، دمشق ، ١٩٩١ ، ط ١ ، ص : ٩٧ .

(٥٧) آن أوبر سفيلد ، قراءة المسرح : ٢٢٧ .

(٥٨) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ٢٦ .

(٥٩) المرجع السابق : ٢٧ .

(٦٠) آن أوبر سفيلد ، مدرسة المتفرج ، قراءة المسرح (٢)، ترجمة: حمادة إبراهيم، سهير الجمل، نورا أمين، مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، مراجعة: حمادة إبراهيم، ١٩٩٦، ص: ١٤ .

(٦١) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٧١ .

(٦٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٧٦ .

(٦٣) أوستن ، نظرية أفعال الكلام العامة ، ترجمة : عبد القادر قينيني ، دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ ، ص : ١٤١ .

(٦٤) لمزيد من التفصيل انظر المرجع السابق .

(٦٥) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٤٢ .

(٦٦) ألكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحي ، ترجمة : سعدية غنيم ، مراجعة :

محمد فتحي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ، ص : ٧٨ .

(٦٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٧٦ .

(٦٨) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢١٦ .

(٦٩) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٧٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٧٦ ، ٤٧٧ .

(٧١) طرح هذا الرأي ابن خلكان في كتابه وفيات الأعيان، ويري سعيد عبد الفتاح أنه رأي يحتاج إلي دراسة خاصة يعوقها حرق كتب الحلاج. انظر: سعيد عبد الفتاح، قصة الحلاج وما جري له مع أهل بغداد- دراسة وتحقيق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر (٣)، القاهرة، مارس ١٩٩٦، ص:٣١ .

(٧٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٨٠ ، ٤٨١ .

(٧٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٤-٤٩٦ .

(٧٤) عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، سلسلة دراسات نقدية (٣) ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ، ط ١ ، ص : ٧٥ .

(٧٥) إيكو ، التأويل والتأويل المفرط : ١٠٦ .

(٧٦) المصري حنورة ، الأسس النفسية : ١٠٨ .

(٧٧) إيكو ، التأويل والتأويل المفرط : ١١٨ .

(٧٨) يعرف «ستانلي فيش» القارئ المطلع بأنه : ١- المتحدث المتمكن من اللغة التي بني النص منها . ٢- من يملك زمام المعرفة الدلالية اللازمة لفهم النص بما في ذلك المعرفة بالمجموعات المعجمية واحتمالات التلازم اللفظي والتراكيب الاصطلاحية . ٣- من يتمتع بالمقدرة الأدبية ولديه من الخبرة ما يكفي لاستيعاب خصائص اللغة التي يتسم بها كل عمل أدبي ، من أدق وسائله مثل التعبيرات المجازية وما إليها ، إلي الأنواع الأدبية برمتها. انظر : محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة: ٨٦.

(٧٩) كاريو هانت ، قاموس الشيوعية ، ترجمة : عمر الإسكندري ، دار الكتاب المصري، القاهرة ، د. ت، ص : ٣٦ .

(٨٠) لا يستقيم الوزن في هذا السطر الشعري- بحر الوافر- إلا بقول الشاعر «يسطيع» بدلاً من «يستطيع» .

(٨١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٣ ، ٤٩٤ .

(٨٢) المرجع السابق : ٥٠٦ ، ٥٠٧ .

(٨٣) كاريو هانت ، قاموس الشيوعية : ١٣٠ .

(٨٤) المرجع السابق : ١٧ .

(٨٥) نفسه : ١٨ .

(٨٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٧ ، ٤٩٨ .

(٨٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٨ ، ٤٩٩ .

(٨٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠٩–٥١١ .

(٨٩) التأويل Hermeneutics ، منهج لتفسير النص أو العرض ، وهذا التفسير يقترح «معنى» يأخذ في حسبانه موقف المفسر – المتلقي – من الإفصاح عن رأيه وتقييم العمل الفني : باترس باڤيز ، لغات خشبة المسرح : ١٠١ .

(٩٠) إيكو ، التأويل والتأويل المفرط : ٦٧ .

(٩١) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٨ .

(٩٢) الإكسسوار accessories : الأدوات والأمتعة المسرحية .

(٩٣) إمبرتو إيكو ، مقال : سيمياء العرض المسرحي "Semiotics of theatratical performance" المنشور في مجلة "Drama Review" الأمريكية عدد (٧٣) عام ١٩٧٧ ، والاعتماد على ترجمة " رئيف كرم للمقال ، مجلة الفكر العربي ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، العدد (٥٥) ، السنة العاشرة ، يناير – فبراير ١٩٨٩ ، ص : ٢١١ .

(٩٤) سعد الدين إبراهيم ، المفكر والأمير ، دراسة في تجسير الفجوة بين صانعي القرار والمفكرين في الوطن العربي ، ضمن ندوة الإنتلجنسيا العربية ، أحمد صادق سعد وآخرون ، ص: ٥٤٤ .

(٩٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠١ ، ٥٠٢ .

(٩٦) لويس سي . دي . ، الصورة الشعرية ، ترجمة : أحمد نصيف وآخرين ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ط ١ ، ص : ٢١.

(٩٧) المرجع السابق : ٩٤ .

(٩٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠٤ .

(٩٩) جون كوهين ، بناء لغة الشعر : ٤٥ .

(١٠٠) بوريس إيخنباوم (وآخرون) ، نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة : إبراهيم

الخطيب ، الناشران : الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ط ١ ، ص : ٣٨ .

(١٠١) جيمس ب. كارس ، الموت والوجود ، دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي والعالمي ، المجلس الأعلي للثقافة ، المشروع القومي للترجمة (٢٩) ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص : ٩٧ .

(١٠٢) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٠٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠٤ .

(١٠٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٥٠٥ . ولايستقيم الوزن في السطر الشعري الثالث من الصفحة – بحر الوافر – إلا بحذف « لا » .

(١٠٥) عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي : ٧٥-٧٦ .

(١٠٦) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٤٥ ، ٢٤٦ .

(١٠٧) المرجع السابق : ٢٤٩ .

(١٠٨) نفسة : ٢٤٦ .

(١٠٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠٥ .

(١١٠) المرجع السابق : ٥٠٥ ، ٥٠٦ .

(١١١) نفسه : ٥٠٦ .

(١١٢) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(١١٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠٦ ، ٥٠٧ .

(١١٤) المرجع السابق : ٥٠٧ .

(١١٥) جيمس ب. كارس ، الموت والوجود : ٩١ .

(١١٦) المرجع السابق : ٩٠ .

(١١٧) سعيد الوكيل ، مقال : الحلاج .. جدل التضحية والعشق ، مجلة سطور ، العدد (٢٧) ، القاهرة ، فبراير ١٩٩٩ ، ص : ٢٤ .

(١١٨) أحَمد العشري ، البطل في مسرح الستينيات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ط ١، ص : ١٧٦ .

(١١٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٣٦ .

(١٢٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠٢ .

(١٢١) «طوبي للودعاء لأنهم يرثون الأرض» ، إنجيل متي، الإصحاح الخامس ، آية :٥.

(١٢٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٧ .

(١٢٣) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٣٢ .

(١٢٤) المرجع السابق : ٢٣٣ .

(١٢٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٣٤ ، ٥٣٥ .

(١٢٦) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٣٠ .

(١٢٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٣٨ .

(١٢٨) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٤٩ .

(١٢٩) Eco, Umberto : (1976-1979) A theory of semiotics. Bloomington, Indiana University Press (London: A Midland book). p. 224-225.

(١٣٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٣٨ ، ٥٣٩ .

(١٣١) يقدم محمد عناني لمصطلح Metalanguge ثلاث ترجمات : (لغة تصف لغة - لغة وراء لغة - ميتالغة) وقد فضلت استخدام الكلمة الأخيرة «ميتالغة» في هذه الدراسة نظراً لكونها كلمة واحدة سهلة وغير معقدة وقريبة من مصطلحات أخرى معربة مثل الميتافيزيقا ، وذلك بدلاً من ترجمة رئيف كرم للمصطلح «اللغة الماورائية».

(١٣٢) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٣٨ .

(١٣٣) المرجع السابق : ٢٤٠ ، ٢٤١ .

(١٣٤) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٤٠ .

(١٣٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٣٩ .

(١٣٦) هشام شرابي ، مقدمات دراسة المجتمع العربي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٩١، ط ٤ ، ص : ١٠١ .

(١٣٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٤٠ .

(١٣٨) المرجع السابق : ٥٤٠-٥٤٢ .

(١٣٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٤٤ ، ٥٤٥ .

(١٤٠) لويس سي - دي ، الصورة الشعرية : ٦٦ .

(١٤١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٤٥ ، ٥٤٦ .

(١٤٢) حنون مبارك ، دروس في السيميائيات : ٩٥ .

(١٤٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٤٦ ، ٥٤٧ .

(١٤٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٦١ .

(١٤٥) المرجع السابق : ٥٥٠ .

(١٤٦) نفسه : ٥٥٠ .

(١٤٧) نفسه : ٥٥٠ ، ٥٥١ .

(١٤٨) أحمد العشري ، البطل : ١٦٩ .

(١٤٩) أحمد صادق سعد ، ندوة الإنتلجنسيا العربية : ٤٢٦ .

(١٥٠) هشام شرابي ، مقدمات : ١٠٢ .

(١٥١) انظر: آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح ، الفقرة الخاصة بـ «النص ، الفضاء والمجتمع» ص : ١٩٠-١٩١.

(١٥٢) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٩٠ .

(١٥3) المرجع السابق : ٢٤٢ .

(١٥٤) جوناثان كالر ، مقال: «أساس البنيوية اللغوي» ، ترجمة : محمد عطوة ، مجلة الفكر العربي ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، العدد (٥٥) ، السنة العاشرة ، يناير - فبراير ١٩٨٩ ، ص : ١١١ .

(١٥٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٥٣ .

(١٥٦) أستون وساڤونا ، المسرح والعلامات : ٦٣ .

(١٥٧) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٥٧ .

(١٥٨) ڤلاديمير بروب ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة وتقديم : أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٩ ، ط ١ ، ص : ١٥٧-١٦٣ .

(١٥٩) راجع تطبيق أستون وساڤونا لهذا النموذج علي «هيدا جابلر» ص : ٥٩ ، ٦٠ . وتطبيق آن أوبرسفيلد له علي «فيدرا» ص : ٦١-٦٣ . وذلك في كتاب العلامات والمسرح ، أستون وساڤونا (سابق) .

(١٦٠) الأصل في ترجمة رئيف كرم «يعين سوريو ستة فعلانيين سماهم بالتوابع» ، حيث يترجم كلمة (actants) بكلمة فعلانيين ، والأفضل ترجمتها بكلمة (العناصر الفاعلة).

كما أن عبارة «سماهم بالتوابع» ، قد وردت في النص الإنجليزي بين قوسين علي النحو الآتي : (his term is functions) ، والأفضل أن تكون ترجمتها: (والمصطلح الذي استخدمه هو مصطلح وظائف)، انظر :

Elam, Keir: (1980-1994) The Semiotics of Theatre and drama. Routledge,

London and New York, p. 127.

(١٦١) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٩٥ .

(١٦٢) يتحتم علينا هنا الرجوع للأصل الإنجليزي مرة أخري ، حيث قام عامل الطباعة في النص المترجم بقلب الفيلم الخاص برموز نموذج سوريو علي سبيل الخطأ ، فجاءت غير مطابقة لما وضعه المؤلف ، وقد اعتمدت علي الرموز الصحيحة المثبتة في النص الإنجليزي ، انظر :

Elam, Keir: The Semiotics of Theatre and Drama, p. 127-128.

(١٦٣) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٩٦ .

(١٦٤) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٤٣ .

(١٦٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٥٤ .

(١٦٦) المرجع السابق : ٥٥٥ ، ٥٥٦ .

(١٦٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٩٩ ، ٦٠٠ .

(١٦٨) المرجع السابق : ٥٥٦ ، ٥٥٧ .

(١٦٩) بوريس إيخنباوم ، نصوص الشكلانيين الروس : ٤١ .

(١٧٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٩٨ ، ٥٩٩ .

(١٧١) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ٢٧ .

(١٧٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٩٢ .

(١٧٣) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ٢٦ .

(١٧٤) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٩٦ .

(١٧٥) لا يستقيم الوزن في هذا السطر الشعري- بحر الوافر - إلا بقول الشاعر «يسطيع» بدلاً من «يستطيع» .

(١٧٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٩٣ ، ٤٩٤ .

(١٧٧) المرجع السابق : ٥٠٦ ، ٥٠٧ .

(١٧٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٥٣ ، ٤٥٤ .

(١٧٩) الماهية المستقلة بوجودها تكون جوهراً وتستحق اسم الموجود مثل الإنسان ، أما الماهية الموجودة عرضاً فيكون الأولي تسميتها شيئًا . انظر : مراد وهبة ، المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٩، ط ٣ ، ص : ٢٣٥ .

(١٨٠) راجع: أستون وساڤونا، المسرح والعلامات: ١٩٨.

(١٨١) Barthes, Roland: (1990) Image, Music, Text. Fontana Press London. Sixth impression , p. 69.

(١٨٢) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٠٣ .

(١٨٣) جيمس روس – إيفانز ، المسرح التجريبي ، ترجمة : فاروق عبد القادر ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ط ١ ، ص : ٤٢ .

(١٨٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٩٩–٦٠٠ .

(١٨٥) المونتاج هو طريقة تركيب الفيلم السينمائي التي تستخدم الربط والقطع . والمونتاج الحقيقي – علي حد تعبير أيزنشتين – هو طريقة بناء الفيلم التي تجعل لترتيب اللقطات أهمية توازي مضمونها ما لم تكن أهم منها .

انظر : ألبرت فولتون ، السينما آلة وفن ، ترجمة : صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، مراجعة وتقديم : عبد الحليم البشلاوي، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ط ١، الفصل الخاص بالمونتاج ، ص : ٢٠٩–٢٣١.

(١٨٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٥٤ .

(١٨٧) المرجع السابق: ٦٠١ .

(١٨٨) نفسه: ٤٥١ ، ٤٥٢ .

(١٨٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٧٥ ، ٥٧٦ .

(١٩٠) المرجع السابق : ٥٩٨ ، ٥٩٩ .

(١٩١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٦٢ ، ولا يستقيم الوزن في السطر الشعري الأول من المقطع – بحر الرجز – إلا بقول الشاعر «أسطيع» بدلاً من «أستطيع» .

(١٩٢) المرجع السابق : ٥٩٨ .

(١٩٣) نفسه : ٥٩٥ ، ٥٩٦ .

(١٩٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٩٩–٦٠١ .

(١٩٥) هشام شرابي ، مقدمات : ١٠٣ .

(١٩٦) أحمد صادق سعد ، ندوة الإنتاجنسيا العربية : ٥٤٤ .

(١٩٧) المصري حنورة ، الأسس النفسية : ١١١ .

(١٩٨) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٥١ .

(١٩٩) تجدر الإشارة إلي أن عبد الرحمن بن زيدان قد تعرض لمسرحية الطيب

الصديقي «أبو حيان التوحيدي» التي تناقش علاقة المثقف بالسلطة عبر توظيف شخصيته ، حيث تمحورت المسرحية علي حدث خاص هو محاكمة أبي حيان لتشبثه بمناصرة المظلومين ، بواسطة قضاة يقدمون تأويلاً رديئًا لأعماله ، ويقومون بمحاكاة ساخرة للعدالة . وذلك دون إشارة إلي مسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» علي الرغم من التشابه القوي بينهما .

انظر : عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سلسلة الدراسات النقدية (٧)، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ٣٩٧-٤٠٢ .

الفصل الثانى

الراوى يصنع مسرحا فى « مسافر ليل »

إذا كان للسيمياء أهمية خاصة فى المسرح تتعلق بالممثل وصفاته المادية ، وذلك لأنه على حد تعبير ڤلتروسكى «الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات» [١]، فربما كان مدهشا للقارئ عند قراءته لإشارة العرض الافتتاحية فى مسرحية «مسافر ليل» أن صلاح عبد الصبور يحرص على تعطيل سميأة أبطاله الممثلين ، حيث يقول فى تحديد سيمياء الراوى : «وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة ، صوته معدنى مبطن باللامبالاة الذكية» [٢] ، ويقول فى تحديد سيمياء الراكب: «نموذج للإنسان بلا أبعاد ، الإنسان الذى لا نستطيع أن نصف إلا ملامحه الخارجية ، فنقول إنه بدين أو نحيف ، طويل أو ربعة ، أشقر أو أسمر ، وكل هذه الأوصاف سواء» [٣] ، ويقول فى تحديد سيمياء عامل التذاكر: «رجل مستدير الوجه والجسم ، عليه

سيماء البراءة التى تثير الشبهة» .(٤)

والواقع أن تعطيل سميأة الشكل هو فى حقيقته سميأة أعمق تهدف إلى إحالة المشاهد لنموذج إنسانى عام وليس إلى شخصية فردية محددة، فالقارئ لمسرح العبث «نادرا م ايجد فيه شخصيات متفردة محددة الملامح فى إطار سياق اجتماعى تاريخى محدد. فشخصيات هذا المسرح تقترب إلى حد كبير من النمط الإنسانى الذى كان يقوم بدور البطولة فى المسرحيات الدينية فى العصور الوسطى وكان يسمى ببساطة الإنسان أو everyman أى رمز جميع البشر».(٥)

وتجدر الإشارة إلى أن اتخاذ هذه السميأة / النمذجة أساسا للعمل المسرحى «يعنى درجة من التجريد ، تماما مثل الفكاهة أو النكتة ، حين تجعل محورها نموذجاً يواجه نموذجاً آخر، فتكشف بهذا التجريد لب التناقض» (٦) ، ويمكننا أن نضيف إلى الفكاهة والنكتة أيضا بعض نماذج الأمثال الشعبية، حيث يمكن أن يعد هذا النص مسرحة عبثية للمثل الشعبى «يا فرعون مين فرعنك .. قال ما لقتش حد يردني» (٧)، كما سيظهر من التحليل .

وتجدر الإشارة إلى أن اختيار صلاح عبد الصبور للمكان غير المجيد أيضا «عربة قطار تندفع فى طريقها» يدعم حرصه

على التجريد المطلق والنمذجة العامة وعدم التعين .

وإذا كان صلاح عبد الصبور يقول في تعليقه على هذه المسرحية: إنه «لو كان له أن يخرجها لقدمها فى إطار الفارس» Farce [٨] ، فإن اختياره للعربة المتحركة لتكون مكانا لأحداث المسرحية يعد اختيارا سيميولوچيّا دالا وموفقًا، حيث يرى «مايكل إسكاروف» فى حديثه عن الفضاء الكوميدى أن «الخداع الحركى مثل الحركة تماما يفيد فن الفارس إفادة كبيرة والذى يتوقف تأثيره على الإيقاع السريع لخشبة المسرح ، فوجود عربة على خشبة المسرح – حتى وإن لم تتحرك – يعطي ويفتح الآفاق للتوقع والتخيل ، ومن الممكن استغلال ذلك من أجل إحداث تأثير كوميدى» .[٩]

إن صلاح عبد الصبور قد مارس لعبة التجريد على مستوى الزمن أيضا حيث تعمد عدم الإشارة إليه ، «فمن الممكن ألا تظهر الإشارات التاريخية قط . ويشير غيابها إلى الدرجة صفر من التاريخية إلى إطار زمنى مجرد ، لكننا عندئذ نرجع للحظة الحاضرة ، إلى هنا – الآن فى كل عرض ، فغياب المرجع التاريخى الماضى يعنى الحاضر» .[١٠]

وإذا اتجهنا إلى الحاضر/العرض فسنجد أن هناك «عدداً كبيراً من الأحداث في فسحة قصيرة من الوقت المعروض، وهذا

قد يعطى (انطباعاً) لزمن بالغ الطول أو على العكس من ذلك بعجالة الزمن. حيث يجب أن تكون هناك عناصر أخرى لإضفاء الإيقاع على الزمن».[١١]

وتتمثل العناصر الأخرى التى تمنحنا الإحساس بعجالة الزمن هنا فى الإيقاع السريع لعربة القطار التى تدور الأحداث داخلها وهى تندفع فى طريقها .

ونعود إلى المثل الشعبى لنلاحظ أن نموذج الفرعون فى هذه المسرحية يتجلى فى شخصية «عامل التذاكر» الذى يتبدى فى صور متعددة متوالية تكرس كلها للدكتاتورية والظلم ، وهى على التوالى :

١- الإسكندر (ص: ٦٢٢-٦٣٠) .

٢- زهوان - ذو السترة الواحدة - (ص: ٦٣١-٦٤٠) .

٣- سلطان - ثلاثى السترة - (ص: ٦٤٠-٦٥٢) .

٤- علوان بن زهوان بن سلطان - والى القانون - (ص: ٦٥٣-٦٥٦) .

٥- عشرى السترة (ص: ٦٥٦-٦٧٨) .

٦- الإسكندر مرة أخرى (ص: ٦٧٨) .

فى حين يتجلى النموذج السلبى المقابل فى شخصية الراكب الذى يدخل فى سلسلة من التنازلات تكرس تحولات عامل

التذاكر فى الاتجاه الأكثر قسوة وبشاعة . وربما جاز لنا أن نضم إلى جوار شخصية الراكب الراوى والجمهور أيضا كما سيظهر فى نهاية العرض ، «فالمتفرج فى مسرح اللا معقول Absurd يواجه بحركات يعوزها التعليل وبشخصيات فى تقلب مستمر ، وبأحداث لا يفهم كنهها . وما من شىء يحدث بعد ذلك. وعلى ذلك فإن الترقب فى مسرح اللا معقول ينحصر فى انتظار الاكتمال التدريجى للصورة الشعرية، وعندما تتجمع خيوط هذه الصورة، وذلك عند إسدال الستار النهائى، يمكن للمتفرج أن يبدأ فى سبر أغوار العمل الذى قدم له» .(١٢)

وإذا كان كتاب الطليعة avant-garde (١٣) «يبدأون مسرحياتهم عادة بموقف غير واقعى، ويستحسنون أن يكون مستحيلاً ثم يعمدون إلى تنميته وتطويره على نحو يزيد استحالته ولا معقوليته» (١٤) ؛ فإن صلاح عبد الصبور يصنع الشىء نفسه فى مسرحيته حيث يبدؤها بعودة الإسكندر إلى الحياة ، والذى يصدر دخوله إلى خشبة المسرح من خلال استخدام الإضاءة ، حيث تؤدى تغيرات الإضاءة المفاجئة إلى الشلل المؤقت لعلامات العرض كافة من أجل إبراز عنصر معين، كما نلاحظ فى هذه اللقطة المسرحية:

الراكب : الإسكندر .. تك .. تك .. تك

الإسكندر .. تك .. تك .. تك

«يرتفع صوته كأنه يستجيد نغماً ، وتلمع فى ركن العربة المواجهة للراوى ، دائرة ضوء، يظهر فيها عامل التذاكر بثيابه التقليدية الصفراء»

عامل التذاكر : من يصرخ باسمى ؟ من يدعونى ؟

من أزعج نومى فى زاوية العربة ؟

أنت ؟ (١٥)

لاحظ دقة وصف صلاح عبد الصبور لإشارة العرض (تلمع دائرة ضوء يظهر فيها عامل التذاكر) حيث يسبق ظهور دائرة الضوء اللامعة ظهور الممثل على خشبة العرض حتى يدخل عامل التذاكر / الإسكندر إلى المسرح وكأنه موضوع لوحة ملكية تتألق فى برواز من وهج ذهبى ، مما يدفعه إلى الصدارة فى مقابل كل علامات العرض الأخرى المشاركة معه فى ذات المشهد، فالضوء المركز هو «أفضل شكل تأشير تكنولوچى مباشر يملكه المسرح».(١٦)

وتجدر الإشارة إلى أن دائرة الضوء هنا تتراجع عن دورها الأساسى بوصفها علامة مستقلة لصالح إبراز العلامة المهيمنة/ الشخصية القابعة داخلها، إنها تكتفى فى هذا النسق بوظيفة تابع العلامة التأشيرى، والمؤشر – وفقاً لتعريف بيرس – هو

«علامة ترجع إلى الموضوع الذى تدل عليه حقيقة بفعل كونها متأثرة به حقّا» [١٧]، وعند هذا المستوى من التوظيف السيميولوچى للضوء يكون للمؤشرات المسرحية «دور كبير فى تركيز الانتباه ، وبالتالى فإنها تقترب كثيرا من حيل التصدير البينة ، أى أنها تشير إلى الموضوع المطلوب التنبه له» .[١٨]

وتتمثل فنية صلاح عبد الصبور فى أنه لم يكتف بهذا التأشير الضوئى الشاهدى فى إبراز تصدر عامل التذاكر لحظة دخوله إلى ساحة العرض ، بل إنه قد وضع هذه الآلية التصديرية البينة التى تضع الموضوع بين مزدوجين ذاتها بين مزدوجين آخرين من آليات التصدير ، واحدة تسبقها والأخرى تعقبها .

أما الآلية التى تسبق التصدير الضوئى فهى استخدام الإيقاع المصاحب لدخول عامل التذاكر ، فالمسرح «من بين شتى الفنون هو الذى يستوعب التجربة الإنسانية كاملة ، وهو الموضوع الخاص الذى يسمح (للصوت والضوء) بأن يأخذا مكانهما ، ويسمح فى الوقت نفسه بأن يعملا جنبًا إلى جنب مع الأجساد البشرية والأشياء المصنعة والموسيقى والتعبير الأدبى»[١٩]، حيث يتمثل الإيقاع فى إشارة العرض إلى ترنيمة الراكب المصدرة لدخول الشخصية «يرتفع صوته كأنه يستجيد

نغماً» . وإذا التفتنا الى الكلمات التى تحتوى عليها هذه الترنيمة المصدرة إيقاعيّاً :

الإسكندر .. تك .. تك .. تك

الإسكندر .. تك .. تك .. تك

فسنكتشف أن دلالتها تعمق تصدر عامل التذاكر من خلال التراسل بين شخصيتى البطل الدرامى المجهول والحاكم التاريخى المشهور «الإسكندر» ، حيث تشى للمشاهد بوجود عوامل مشتركة بين الشخصيتين منذ بداية العرض ، وتمهد ذهنه لتقبل فكرة سرمدية طغيان الحاكم إذا لم يجد من يوقفه ، (جوهر الفكرة / المثل التى يمططها النص) .

أما الآلية التى تعقب التصدير الصوتى فتتمثل فى التصدير اللغوى المتحقق فى الخروج باللغة عن جدليتها الاستفهامية سؤال / جواب إلى خط أفقى بلاغى ممتد ، متصاعد دلاليّا للأسئلة المتتالية المتوالية ، كما يتضح من هذا التخطيط :

من يصرخ باسمى ؟ (س ١) (سؤال)

من يدعونى ؟ (س٢) (سؤال تالٍ لسؤال)

من أزعج نومى فى زاوية العربة ؟ (س٣) (سؤال/ اتهام)

أنت ؟ (س٤) سؤال / تحديد متهم)

وإذا كانت اللغة «هى العنصر الأساسى فى الربط بين الأدب

والحياة باعتبارها النظام الثقافى الاجتماعى الأشد قرباً من مادة الأدب» [٢٠] ؛ فإن المشهد الآن أقرب ما يكون إلى راعى بقر موتور - ولِمَ لا وعامل التذاكر نفسه سوف يرتدى بعد لحظات نجمة مأمور أمريكى - دفع الباب بقدمه واقتحم ساحة العرض فى عنف بالغ مطلقًا رصاصه / أسئلته واتهاماته فى كل اتجاه ، وقد تضافرت آليات التصدير الثلاث فى جعل كل علامات العرض الأخرى تنبطح أرضًا تفاديًا للرصاص أو إبرازًا له ولمطلقه فى حقيقة الأمر .

كما أعتقد أن ذات التأثير الرهبة / الاستسلام قد تدحرج أيضًا من خشبة العرض إلى جمهور المتفرجين ، إذ أتشكك كثيراً فى شجاعتهم على مجابهة ظهور هذا الديكتاتور المكتسح ولو بالتصفيق الحاد . وبهذا يكون صلاح عبد الصبور قد وضع البطل / عامل التذاكر فى الخانة التى يريدها له منذ لحظة دخوله ؛ (الديكتاتور المرعب الظالم) ، كما وضع أيضًا الراكب والراوى فى الخانة التى يريدها لهما منذ بداية العرض (الخوف والاستسلام) والتى ستؤدى فى نهاية العرض إلى قتل الراكب ومساعدة الراوى لعامل التذاكر فى حمل جثته .

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه إذا تجاسر الجمهور على التصفيق للممثل البطل لحظة دخوله إلى ساحة العرض ، فجدير

به فى هذه الحالة ألا يرد التحية حتى لا يكسر قوة الدخول الفنية أو يفرط فى دلالته العدائية القاهرة التى ستنسحب على الجمهور أيضًا فى نهاية العرض، وبخاصة أن هذا النمط من المسرح الطليعى الذى يحرص على كسر الإيهام من خلال التغريب Alienation [٢١] وتكثيف آليات التصدير، لا يجب أن يستجيب للتقاليد الكلاسيكية فى علاقة التوقير الرسمية الشكلية بين المسرح والصالة التى تعمق الفجوة بينهما ، بل عليه أن يرسخ تقاليده التى تهدف إلى الالتحام وإشراك الجمهور فى الحدث / الفعل بالتفكير الذهنى المتيقظ والمنبه سيميولوچيا فى كل لحظة .

إن ما يراه الراكب أمام عينيه فى الواقع / السياق الدرامى (ديوان قطار ـ عامل تذاكر) يدفعه إلى تكذيب ما يسمعه من ادعاء عامل التذاكر بأنه الإسكندر ، لهذا فهو يظن أنه قد استطرد فى أحلام اليقظة ، فيعود مرة أخرى إلى الاستفهام المندهش المستنكر الذى لا يخفى الخوف عن طريق الاعتذار المقدم قبل السؤال .

الراكب : معذرة .. من أنت ؟

إن الرد يأتيه قاطعًا بالإيجاب المدعم بأقوى أدوات التأشير اللغوى فى المسرح (هنا والآن) ، بل مشفوعًا بالأدلة التاريخية

الثلاثية التى تحمل فى طياتها معنى التهديد الصريح .

عامل التذاكر : أنا الإسكندر

فى صغرى روضت المهر الجامح

فى ميعة عمرى روضت أرسطاليس

حين بلغت شبابى روضت العالم (٢٢)

إن الراكب لا يزال غير مصدق لإمكان عودة الماضى إلى الحياة ، لذلك فهو مندهش من جهة ، ومتشكك من جهة ثانية ، وخائف من هذا الرصيد التاريخى من الطغيان من جهة ثالثة ، ولهذا استخدم صلاح عبد الصبور «الراوى» ليصدر لنا بالقول هذا الشعور الذى يجهد الممثل نفسه فى تجسيده بالإيماءة حيث يتحول فعل التمثيل فى هذا السياق إلى إبانة صريحة (أقدم وأقوى أشكال الدل المسرحى من وجهة نظر إيكو). (٢٣)

الراوى : الراكب تسرى الدهشة فى فكيه وعينيه

وجه مرسوم فى إعلان بل هو خائف

للإنصاف ، قليلاً

وهو يقول لنفسه (٢٤)

إن العبارة الأخيرة «وهو يقول لنفسه» تمثل تصديراً سيميائيّاً قوليّا يلفت المشاهد إلى ما سوف يقوله الراكب، حيث إنه المقصود الوحيد به ، أو المستهدف الوحيد من الرسالة

القادمة التى تمثل همسة مسرحية توجه مباشرة إلى الجمهور وليس إلى الممثلين :

الراكب : هذا البرميل الأسمر فى الكيس الكاكى .. ؟

الإسكندر .. لا .. لا

....

مرحى يا إسكندر ، هل أكثرت من الشرب ؟ (٢٥)

فإذا كان خط السير الرئيسى للرسالة اللغوية فى الحوار المسرحى هو [(ممثل – ممثل) جمهور] فإنه يمكننا أن نرصد مسارًا فرعيًا هو [ممثل جمهور] وذلك بصورة فرعية فى حالتى المونولوج والهمسة المسرحية ، وبصورة رئيسية فى حالة وجود راوى ضمن شخصيات العرض . ووفقًا لهذا المسار السيميولوچى للرسالة اللغوية فى المسرح يمكننا أن نعد وجود راوٍ فى هذا العرض فى حد ذاته من أهم عوامل التصدير المسرحى المتبلور فى التأطير والتغريب وفقًا لخط سير رسالته اللغوية المباشر مع الجمهور الذى يؤهله للقيام بهذا الدور .

فاختلاف المسار الإعلامى لرسالة الراوى هو الذى يؤسس اختلاف وظيفتها العلامية . هذا ما كان يشعر به صلاح عبد الصبور عند إشارته إلى أهمية الراوي ، وإن لم يستطع تقنينه ، وليس هذا دوره على كل حال . (٢٦)

وسوف أختتم تحليل هذه المسرحية بجدول يرصد الوظائف السيميولوچية للراوى بها نظرًا لثرائها واعتماد المسرحة عليها بشكل أساسى .

وتجدر الإشارة إلى أن انفراد الممثل ليعقب على ما يدور يعد تأطيرًا أيضا [٢٧] ، فهو «فعل تنويه بين بالتمثيل كحدث ينمو»[٢٨] ، وبهذا تمثل همسة الراكب تصديرًا مُصَدَّرًا يُصَدِّر فعل عامل التذاكر / الإسكندر ، مما يتسق دلاليًا مع رغبة صلاح عبد الصبور فى دفعه إلى قمة التراتب الهرمى لمحتويات العرض تعبيرًا عن طغيانه الجامح .

عامل التذاكر : لا تعرف قدرى يا جاهل

قسمًا ، سأروضك كما روضت المهر الجامح

الـــــراوى : تمتد يد الإسكندر فى الجيب الأيمن

يستخرج سوطًا ملفوفًا

تمتد يد الإسكندر فى الجيب الأيسر

يستخرج خنجر

تمتد يد الإسكندر فى ثنية سرواله

يستخرج غداره

تمتد يد الإسكندر فى حلقه

يستخرج أنبوبة سم

تمتد يد الإسكندر فى جيب خلفى يخرج حبلاً
يتحسسه خجلانًا ، ويقول (٢٩)

إن الراوى يصدر فعل التمثيل ويحوله إلى إبانة مرة أخرى حيث يستخرج العامل خمس أدوات للقتل من خمسة مواضع مختلفة، وكأن الموت يقبع فى كل جزء منه أو كأنه قائد عسكرى يسير فى كوكبة من حراسه ، حيث إنه «قد لا يكون هناك فارق قط فى المسرح بين حارس يحمل سلاحه وبين وجود الأسلحة ذاتها دليلاً على القوة والعنف» . (٣٠)

كما أن الراوى يكرر اسم الإسكندر خمس مرات متوالية ترسخ قناعه على وجه عامل التذاكر، وتحمل المتلقى على الارتداد إلى ذاكرته للبحث عن ملامح الإسكندر التاريخى علها تفيده فى فهم ما يحدث . لكن صلاح عبد الصبور لا يترك القارئ يقلب فى ذاكرته بل يسارع فى الفقرة التالية بتقديم وحدات الإعلام الدرامى المنتقاة عن إسكندره ، وتجدر الإشارة إلى أن الفقرة مصدرة لفظيًا من الراوى لضمان جذب انتباه المشاهد إليها (يَخْرَج حبلاً ، يتحسسه خَجلانًا ، ويقول) :

عامل التذاكر : عفواً ، هذا مات به أغلى أصحابى
أعطيتُ صديقى الحبل ليلعب به
فأساء استعماله

هل تدرى ؟
كلماتى فى منعاه صارت من مذخور التاريخ
الأدبى
لم أكتبها لكنى شاهدت وزيرى يكتبها
وصرفت له خبزًا ونبيذًا ، حتى أنهاها
حتى علمنى أن ألقيها إلقاء مأساويًا ،
يخضع لأصول النحو
فأنا أخطئ دومًا فى الفاعل والمفعول
كان وزيرى طماعًا ، إذ طالبنى بولايه
ثمنًا لدخول التاريخ ككاتب
فـوهبت وزيرى الأرض بأكـملهـا كى يرقـد
فيها(٣١)

إن الفقرة تكرس سياق القتل ، فقد قتل الإسكندر صديقه وقتل وزيره أيضًا ، فما بالك بما يمكن أن يفعله بهذه الشخصية التى لم يعرفها من قبل (الراكب) ؟

كما أنها تبرز حرص هذا الطاغية على «تزييف الوعى»، فقتل الصديق يقدم بوصفه انتحارًا ، وقصيدة الوزير فى منعاه تقدم بوصفها قصيدته هو. وتبرز الفقرة أيضًا صراعه مع المثقف وأسلوب تطويعه له إما بذهب السلطان «وصرفت له خبزًا ونبيذًا»

وإما بسيف السلطان «فوهبت وزيرى الأرض بأكملها كى يرقد فيها» وهما ساعدا السلطة الممتدان للبطش بالمثقف فى درامات صلاح عبد الصبور كافة .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن نموذج المثقف المطروح «الوزير» مثقف عميل يشارك السلطة فى تزييف وعى الشعب ، فهو مثقف تابع للسلطة وفى لحظة خلافه المادى معها يقتل فوراً ، مما يتماشى مع هيمنة الإسكندر التامة التى يبلورها النص ، والتى أدت بدورها إلى دخول «الراكب» فى سلسلة متدنية من التنازلات علها ترضى عنه الإسكندر / عامل التذاكر فلا يقتله، وهذا التدنى يتواكب مع إطار الفارس الذى أراده الكاتب ، فكما يقول ألارديس نيكول: «مما يثير ضحكنا دائماً أن نشاهد أناساً تعبر بهم ظروف يجردون فيها من كرامتهم».[٣٢]

إن متوالية التنازلات تبدأ كما يأتى :

١ـ هل تجعلنى سرجًا لجوادك ؟

٢ـ هل تجعلنى فرشة نعلك ؟

٣ـ فلتجعلنى فحاماً فى حمامك

اجعلنى حامل خفيك الذهبيين

لكن لا تقتلنى .. أرجوك [٣٣]

وتتجلى المفارقة فى ردود الإسكندر / عامل التذاكر على

السؤالين الأول والثانى .

حيث يمتد فى طغيانه ورفضه كلما تراجع الراكب أمامه تاركًا له مساحة أكبر من الاستبداد !

١ـ ضاقت نفسى بركوب الخيل الآن

٢ـ يندر أن أمشى ، يؤلمنى اللمباجو (٣٤)

أما إجابته على الطلب الثلاثى (فلتجعلنى فحامًا ـ اجعلنى حامل خفيك ـ لا تقتلنى) فلم تتعين فى اللغة كالإجابتين السابقتين ، بل تجسدت فى فعل التمثيل / الإيماءة المصدرة بكلمات الراوى التالية ، حيث «تعد العلامة المسرحية مفهومًا معقداً يستدعى ليس فقط التعايش بين العلامات ولكن إمكانية أن يحل بعضها محل البعض» . (٣٥)

العامل يلقى فى ضيق أسلحته

ويمد يديه الفارغتين

فى كسل نحو الراكب (٣٦)

وبما أن «كل عنصر فى العرض يندرج فى سلسلة متتالية ليكتسب معنى ما» (٣٧) ؛ فإن هذه الإيماءة / العلامة الحرة فى هذا السياق ليس لها سوى تفسير واحد يقدمه الراوى ، وهو يدفعه بدوره إلى أدنى درجات الاستسلام .

الراكب : تقتلنى بيديك .. ؟ لا .. لا ..

أرجوك .. جربنى فى أى مهمه

اعهد لى بأخس الأشياء

أو أعظمها

اصنع بى ما شئت

لكن لا تقتلنى [٣٨]

وتكمن المفارقة العبثية فى التأويل المغاير للإيماءة / العلامة الذى يطرحه عامل التذاكر ، والذى يمهد له بهذا الطوفان المتوالى من الأسئلة :

عامل التذاكر : ماذا .. ؟

لِمَ تصرخ يا سيد ؟

هل تحلم ؟

لِمَ تجمد كالفأر المذعور ؟

لأظن بأنك لم تركب قاطرة من قبل

أوه لِمَ يشحب وجهك حين أمد إليك يدى ؟

أو لا تعرف ما أطلب ؟

أو لا تعرفنى ؟ [٣٩]

وإذا كان سيل الأسئلة الأولى يرسخ صورة الراكب المذعور ويحاصره فى ركنه ، فإن مفتاح اختلاف تأويل الإيماءة / الحركة التى يصدرها العامل مرة أخرى بالقول (حين أمد إليك

يدى) يكمن فى السؤال الأخير «أو لا تعرفنى» ، حيث يختلف تأويل الإيماءة / الحركة تبعًا لاختلاف الشخص القائم بها كما يظهر من الحوار :

الراكب : أنت الإسكندر

عامل التذاكر : ليس اسمى الإسكندر ... اسمى زهوان

الراكب : بم تأمر يا مولاى الـ ... زهوان ؟

عامل التذاكر : مذعور .. وغبى !

أو لا تدرك من ثوبى ما أطلب

أطلب تذكرتك (٤٠)

إن تزييف الوعى قد بلغ قمته ، فقد اقتنع الراكب -بالإرهاب- أن الشخص الذى أمامه هو الإسكندر حقًّا . وقد دفع هذا الموقف العامل إلى الضغط على الراكب مرة أخرى لمزيد من تزييف الوعى ، حيث يقدم نفسه له فى صورة شخصية أخرى هى «زهوان» .

إن ملامح الإسكندر المفزعة لم تمح عن وجه عامل التذاكر حيث يخاطبه الراكب قائلاً: «بم تأمر يا مولاى الـ ... زهوان ؟»، كما يشى الرسم الكتابى للصفحة عبر النقاط الفاصلة بين «ال» التى يبدأ بها اسم الإسكندر السابق والاسم الجديد «زهوان» بأن الراكب قد أصبح مفقود الوعى لا يعرف تمامًا من هو

مخاطبه . وإذا كان «لوتمان» يرى أن «الرسم الكتابى فى الشعر يمثل مستوى بنيويّا مستقلا لا يمكن تحقيقه بأى وسيلة أخرى»[٤١]؛ فإن «شعرية الصفحة أو تشكيلها لاجتذاب العين يعد أمراً غريباً على النص المسرحى»[٤٢]، حيث تتحول العلامة البصرية في النص الشعرى المكتوب ، إلى علامة صوتية وجسدية تتبلور فى كيفية أداء الممثل المسرحي لهذه الجملة فى ساحة العرض .

إن تحول الإسكندر إلى زهوان هو مفتاح تحول الإيماءة / الحركة (مد اليد) من الشروع فى القتل إلى طلب التذكرة .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الثوب / الزى الذى يقدمه لنا صلاح عبد الصبور هنا بوصفه اللباس المعتاد لعامل التذاكر ، سوف يقوم النص بالاعتماد عليه من خلال ديناميكية العلامة ودلالتها بالتضمن فى الإشارة إلى مستويات أخرى من المعنى ترتبط بالواقع السياسى فى تلك الفترة ، فإطار الفارس فى هذا النص لا يعنى الضحك الفارغ من أجل الضحك ، فالضحك «الذى يأتى فى إثر عمل من أعمال الخوف والرعب بصورة تهكمية ماجنة ، إن هذا الضحك يكون جزءاً لا يتجزأ من موضوع أكبر وأهم» . [٤٣]

كما تجدر الإشارة إلى أن النص بعد أن ثبت فى عالمه

الدرامى ملامح الإسكندر على الشخصية المتحولة / عامل التذاكر ، سوف يبدأ فى تثبيت أقنعة متوالية تصاعدية تسير باتجاه الديكتاتورية هى على التوالى (زهوان أحادى الستره - سلطان ثلاثى السترة - علوان والى القانون - عشرى السترة) قبل أن يعود إلى قناع الإسكندر مرة أخرى فى نهاية العرض .

إن زهوان / عامل التذاكر / أحادى السترة يستمر فى تفجير الأحداث العبثية المفاجئة ، فهو يأكل تذكرة الراكب أمام عينيه ، ثم يطالبه بها ثانية فى ذات اللحظة .

عامل التذاكر : تذكرتك يا سيد !

الراكب : أعطيتك إياها يا سيد

عامل التذاكر : أين .. ؟

الراكب فى بطنك يا سيد

عامل التذاكر : لا ترتفع الكلفة إلا بين صديقين

فالزم حدك

أقسم أنك رجل ساخر

لكنك لن تجنى من سخريتك إلا ما لا ترضاه

حقاً ، قد تأسرنى خفة ظلك

لكن بحدود

فالواجب سيظل هو الواجب [٤٤]

إن الراكب الذى بدأ يتعامل مع الشخصية المتحولة أمامه على أنها زهوان عامل التذاكر وليست الإسكندر قد بدأ يناديها بقوله «يا سيد» بدلاً من قوله «مولاى» فى محاولة لتضييق مساحة الطغيان .

لكن هذا لم يمنع عامل التذاكر من الضغط المقابل عن طريق محاولة تزييف وعى الراكب مؤكدًا له أنه لم يأخذ منه شيئًا ، وقد حرص صلاح عبد الصبور على تدعيم هذه المحاولة سيميولوچيا باستمرار الإيماءة «مد اليد » وعلامتى التعجب والاستفهام المحددتين لطبيعة الإلقاء المندهش .

إن عامل التذاكر يخرق بكذبه «شروط الصدق» التى يفترض أن تراعى من أجل إنجاز فعل كلام غير ناقص فى تصنيف «سيرل»، حيث «يفترض بالمتكلم أن يعنى ما يقوله وأن يصدق أنه صادق ، ويفترض به أن يكون بحاجة إلى المعلومات المطلوبة التى يلتمسها حقيقة». (٤٥)

وقد جابه الراكب محاولة تزييف الوعى هذه محاولاً تثبيت الحقيقة المتمثلة فى الفعل الدرامى أكل التذكرة «فى بطنك يا سيد» . لكن عامل التذاكر قد استثمر لا معقولية الفعل فى إثبات إنكاره مدعيا سخرية الراكب منه ، وقد دعم هذا الادعاء بالقسم، كما أن استمرارية صمود الراكب جعلت عامل التذاكر

يبدأ فى صياغة خطاب وسطى بين اللين «قد تأسرنى خفة ظلك» و العنف «الزم حدك / ما لا ترضاه» ، يحكمه «الواجب» من وجهة نظر زهوان بالطبع .

فالراكب مازال يجاهد محاولاً دحض تزييف الوعى كما يظهر من بقية الحوار :

الراكب : أقسم أنى أعطيتك إياها يا سيد

عامل التذاكر : وأنا ألقيت بها من هذا الشباك ؟

الراكب ": بل أنت أكل ....

عامل التذاكر : إيه .. أنا .. ماذا ؟

علمنى سنى أن يتأخر غضبى ،
أن يتقدم عقلى سخطى
لكن لا أسمح إطلاقًا أن يتقدم عقلى خطوات
القانون .
اسمع يا ..... (٤٦)

إن الراكب يستخدم فى جملته الأولى القسم وتكثيف أدوات التأشير اللغوية (أنا ـ ى ـ ت / كـ ـ ها ـ يا ـ أنت) محاولاً تثبيت الحقيقة مرة أخرى . لكن عامل التذاكر يعود فيتنكر للفعل العبثى الأصلى ـ أكل التذكرة ـ بواسطة السخرية من فعل عبثى موازٍ ـ إلقائها من الشباك ـ فى صيغة الاستفهام الاستنكارى .

لكن الراكب يحاول مجابهته مرة أخرى بالفعل العبثى الأصلى «أكل ....» فيقاطعه عامل التذاكر خارقًا بذلك الشرط الأساسى أو القاعدة الكلية للتحادث، وهى «مبدأ التعاون» فى تصنيف «غرايس» لقواعد المحادثة ومقتضياتها .[٤٧]

وعند هذا الفعل الاجتماعى / المقاطعة، يبقى الفعل اللغوى / أكل.... دون فاعل، حيث يغلق العامل بهذه المقاطعة موضوع التذكرة ، ويحاول استدراك الراكب إلى فعل عبثى جديد من خلال ذات الخطاب الوسطى بين اللين المصطنع والعنف المقنع بالقانون .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التقابل اللغوى فى قول الشاعر (يتأخر/ يتقدم) يعد من اللحظات النادرة التى يبرز فيها الشعر بجمالياته اللفظية فى هذا النص، حيث يعمل الشعر هنا لا بوصفه خطابًا لغويًا لافتًا بل بوصفه إطارًا إيقاعيًا سحريًا يغلف العالم الدرامى اللا معقول، حيث يستمر الحوار على النحو الآتى:

عامل التذاكر : اسمع يا عبده

فلنتحدث فى هذا الموضوع الشائك كصديقين

كرفيقى رحلة

بدلاً من أن نتحدث خصمين كما يفرض هذا

الوضع المؤسف

(راكب وعامل تذاكر)

إيه .. أوسع لى جنبك

وسأخلع سترتى الرسمية حتى لا تخشانى

فلدى بعض الناس حساسية ضد اللون

الأصفر [٤٨]

إن عامل التذاكر يؤكد الخصومة القائمة فى الموقف (راكب فقد تذكرته / عامل تذاكر) لكنه يتصنع تلطيف الموقف عبر محورين ، الأول : «العلاقات البونية» "Proxemic Relation"[٤٩] ، «فما أن يجتمع جسدان أو أكثر حتى يؤسس المكان إمكانية اشتراكهما فى معنى (البون) أو المسافة التى تفصل بينهما» [٥٠] ، و «استخدام الإنسان للفضاء فى نشاطاته ليس نتيجة عَرَض ما أو نتيجة وظيفة وحسب ، بل إنه يمثل اختيارًا سيميائيًا مشحونًا بفعل قواعد قوية تولد سلسلة وحدات (دل بالتضمن) ثقافية» [٥١] ، حيث يشى القرب المكانى المتمثل فى قول عامل التذاكر (أوسع لى جنبك) بتصنع تحويل خصومته مع الراكب إلى صداقة عبر العلاقات البونية . أما المحور الآخر الذى يدعم هذه الصداقة المزعومة سيميولوچيًا فيتمثل فى ادعاء تغيير الملابس (وسأخلع سترتى الرسمية حتى لا تخشانى) .

وتجدر الإشارة إلى أن السترة / الزى المألوف لعامل التذاكر

قد بدأت تحمل دلالات أخرى يحرص الكاتب على إبرازها من خلال التعليق (فلدى بعض الناس حساسية من اللون الأصفر).

فمادام اللون الأصفر يثير حساسية بعض الناس كما أعلن زهوان ، فإن هذا ينقله من مرتبة الثياب التقليدية إلى الثياب الموحية ، ومن مرتبة دلالة العلامة على مهنة عامل التذاكر إلى مرتبة العلامة الدالة بالتضمن ، فكما يقول «بوغاتريف»: إنه في مجال الزى المسرحى والديكور «عندما يستخدم هذا أو ذاك في المسرح يكون قد جرى اعتبار أى منهما علامة تشير إلى واحدة من خصائص علامات الزى أو البيت في المسرحية . ففى الواقع يكون أى منهما علامة لعلامة أخرى ولا يكون علامة لشيء مادى وعلامات العلامات هذه يشار إليها باسم الدلالة بالتضمن Connotation » . (٥٢)

ولكن على أى شيء تدل هذه العلامة / الزى ؟

هذا ما سنحاول اكتشافه من خطاب الراوى الآتى :

الراوى : العامل يخلع سترته الرسمية

تحت السترة سترة

العامل يخلع سترته الثانية الرسمية

تحت السترة سترة

ما زال اللون الأصفر فى أعيننا

ويذكرنى هذا أنى أبغى أن ألقى تعليقًا حول
اللون الأصفر
تنقسم الآراء بشأن اللون الأصفر
فيراه بعضهمو لون الذهب الوهاج
ويراه بعضهمو لون الداء .. ولون الوجه المعتل
لون الموت .. (٥٣)

إن المؤلف يستخدم آلية التصدير المسرحى - أى دفع أى عنصر من عناصر العرض إلى قمة التراتب الهرمى على حساب بقية العلامات الأخرى المشتركة معه فى ذات اللحظة فوق خشبة العرض - حيث يعمل خطاب الراوى على إبراز فعل التمثيل/ خلع السترات الصفراء المتراكبة ودفعه للصدارة .

فاللغة هنا ليست فاعلة (فالفعل يمثل على المسرح) وليست شارحة (فليس ثمة ما يحتاج إلى تفسير) ولكنها على الرغم من إفراغها من وظيفتها الدلالية - أو بسبب ذلك - تمارس قمة دورها السيميائى ، فهى تقوم «بتأطير جزء صغير من العرض ، وذلك بعزله عن بقية النص ، على حد تعبير بريخت» (٥٤) ، وهو يقصد بالتأطير والعزل عن بقية النص وضع علامة مسرحية ما بين قوسين بوسيلة فنية تشل مؤقتًا كل علامات العرض الأخرى لصالح بروز هذه العلامة فى أفق التلقى ، وهذا يقضى بقلب

«الموضوع الذى يتوجب أن يدركه أحدهم إلى الموضوع الذى يتوجب أن يلفت انتباه أحدهم إليه ، فمن شيء عادى ومألوف وسهل المنال ينقلب إلى شيء ما مميز وملفت للنظر ومفاجئ»[٥٥]، إن هذا هو ما يريده صلاح عبد الصبور تمامًا لفعل خلع السترات الصفراء المتراكبة .

وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب قد استخدم الآلية ذاتها «التصدير اللغوى عبر خطاب الراوى» لإبراز فعل التمثيل الدائر ذاته مرة أخرى عند خلع باقى السترات العشر .

الراوى : العامل يفتح سترته الرسمية

مرة ، مرة ، مرة ، مرات سبعًا

تلمع أزرار السترة من سترته الأولى حتى جلده [٥٦]

وإذا كان «هونزل» قد لاحظ أن «الكورس اليونانى كان يسرد الصورة البصرية بدلاً من تجسيدها . ويضيف حازم شحاته أنه بسبب مقتضيات البناء التراجيدى اليونانى أو مقتضيات السياق المادى للخشبة القديمة وأسلوب التمثيل ، كان يجب أن يحصل الجمهور على صورة صوتية (لفظية) لما يدرك بالبصر» [٥٧] ؛ فإن المسرح الطليعى - ممثلاً فى هذا النص - يمكن أن يلجأ إلى الوصف الصوتى للصورة البصرية على الرغم من تجسيدها فى فعل التمثيل الدائر فى اللحظة ذاتها من أجل أداء وظيفة

سيميولوچية دالة على التصدير والتغريب .

إن صلاح عبد الصبور ينقل الشخصية سيميائيًا من عامل تذاكر إلى قائد عسكرى، مما يتضافر مع المغزى الفنى للعمل، وهو إبراز تسلطه وديكتاتوريته فى الحكم، وهى صفات لا تتفق مع وظيفة عامل التذاكر بالطبع، «حيث تساعد الإيحاءات المرتبطة بالشخصية على تكوين معنى جديد للنص المسرحى».(٥٨)

كما أنه قد قام سيميولوچيًا بتحويل بدلة عشرى الستره من العلامة / المؤشر الدال على صفته الوظيفية إلى العلامة / الرمز، حيث «تكون العلاقة بين حامل العلامة والمدلول اتفاقية عرفية conventional وغير معللة ، على الرغم من وجود رابط مادى بين الاثنين ، فالرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذى تدل عليه حقيقة بفعل قانون ما يكون عادة تشارك أفكار عامة» (٥٩) . ولا عجب فى هذا التحول من العلامة / المؤشر إلى العلامة / الرمز، حيث «يمكن القول إن توابع العلامة الرمزية والأيقونية والتأشيرية تكون حاضرة فى آن واحد فى المسرح : وذلك لأن جميع الأيقونات والمؤشرات تقوم فى المسرح ضرورة على أساس الاتفاق» (٦٠) ، فالحدود البيرسية لتوابع العلامة عرضة للتغيير وفقًا لسياق وقوعها .

ونعود هنا إلى تعليق الراوى الذى يستخدم طاقات الميتالغة ،

ففى «التقاط المتكلم للعبارة والجملة ، يمكنه أن يعقب عليها كظاهرة لها أهميتها أو اعتبارها فى حد ذاتها : هذا يعنى أنه يمكن للغة أن تمثل كموضوع للخطاب»(٦١) ، وهذا هو ما فعله الراوى تمامًا لتكثيف الدلالة الضمنية للحلة الصفراء ، بل للإفصاح غير المباشر عن المغزى الفنى لاستخدامها .

حيث تتضافر الأوصاف الأربعة التى حددها للون الأصفر فى ترسيخ دلالة معينة لدى المشاهد . أما الوصف الأول (لون الذهب الوهاج) فهو يعمل بمفرده فى الإشارة إلى أنه يعبر عن الثراء / السلطة وبخاصة السلطة العسكرية ذات الثياب الصفراء والأزرار الذهبية. أما الأوصاف الثلاثة الباقية (لون الداء - لون الوجه المعتل - لون الموت) فإنها تتضافر فى الدلالة على أن الحكم العسكرى داء يقود البلاد للموت بديكتاتورية وفقًا لرؤية النص . فدلالات الترتيب الثانوى لأى علامة مسرحية يمكن أن تختلف من مشاهد إلى آخر، لأن «قابلية المشاهد الحقيقية لإدراك ترتيب ثانوى للمعانى فى عمله على فك كودات العرض، تعتمد على القيم خارج المسرح والقيم الثقافية العامة التى تحملها بعض المواضيع وضروب الخطاب أو أشكال السلوك».(٦٢)

فأنشطة بريخت المسرحية - مثلاً - «تتأسس على فكرة أن

فعل الرؤية هو فعل إنشاء وتشكيل يجعل المشاهد مسئولاً عن الشيء الذى يراه» (٦٣) ، لهذا فإن الناقد «يان ڤان ديرماك» يقول «إن فكرة دو شامب (الفنان التشكيلى) التى تقول بأن المشاهد هو الذى يحقق اكتمال العمل الفنى تصبح فى تفسير بريخت لها فكرة تصور المشاهد فى حالة محاولة دائمة لإكمال العمل ، وكأنه سيزيف الأسطورى الذى لا ينجح أبدًا فى إتمام المهمة أو فى طرح فكرة تحقيقها جانبًا» . (٦٤)

ونعود مرة أخرى للنص لنتابع الأفعال اللامعقولة للشخصية الجديدة لهذا الديكتاتور المتحول ، فكما يقول أستون وساڤونا «إن العالم الدرامى الذى يهدم المنطق الخارجى قد يظل مع ذلك مقبولاً بالنسبة للمتفرج» . (٦٥)

عامل التذاكر : «وهو يجلس بجانب الراكب»

هذا أفضل ..

الآن ، وقد ألقيت الستَرة نتحدث كصديقين

ماذا قلت .. اسمك

الراكب : اسمى عبده

عامل التذاكر : وأنا اسمى .. سلطان (٦٦)

إن السخرية ما زالت تعمل بقوة فى بنية النص ، «والحقيقة أن المباينة بين القول والفعل عند كثير من الكتاب الساخرين ،

هى أساس البنية الساخرة ، ما دامت الكلمات مرتبطة بالمظهر ، والأفعال بالواقع»[٦٧] ، فعامل التذاكر قد ألقى بالسترة حقيقة -بل بالسترتين - حتى لا يخشاه الراكب كما قال ، لكنه ما زال يرتدى مجموعة أخرى من ذات السترة تحقيقا لغاية استمرار الخشية والإرهاب المتمثلة فى الزى الأصفر ذى الأزرار الذهبية . كما أنه يدعى صداقة الراكب لغويًا «كصديقين» وسيميائيًا «يجلس بجانب الراكب» وإن كان لا يتذكر اسمه الذى يكرر سؤاله عنه . وهو بعد كل هذا يحاول تزييف وعيه مرة أخرى، من خلال قوله «قد ألقيت السترة» التى ما زال يرتدى شبيهتها، ومن خلال تقديم نفسه فى صورة ثالثة هى صورة سلطان .

الراكب : قلت إن اسمك زهوان

عامل التذاكر : أنا .. زهوان .. لا .. لا ..

هذا اسم زميلى .. الأرقى منى

رتبته أربع سترات

أحلم أحيانًا أن أقتله وأحل محله [٦٨]

وتجدر الإشارة هنا إلى نقطتين : الأولى أن ملامح الوحشية ما زالت تسيطر على كلمات عامل التذاكر ، والأخرى أن الراكب قد بدأ يتقبل الكذب بصورة عادية بعد سلسلة محاولات تزييف وعيه . وتكمن المفارقة فى أن يأتى الاتهام بالكذب من الجهة

العكسية ؛ أى من عامل التذاكر إلى الراكب ، كما يتضح من الحوار .

عامل التذاكر : ....

قل لى ثانية ، ما اسمك

الراكب : عبده

عامل التذاكر : ليس اسمك عبده .. إنك تكذب

الراكب : بل إنى عبده ..

أقسم لك ..

وأبى عبد الله ، وابنى الأكبر يدعى عابد ،

وابنى الأصغر عباد، واسم الأسرة عبدون(٦٩)

إن العامل قد قدم لنفسه حتى الآن ثلاثة أسماء مختلفة (الإسكندر - زهوان - سلطان) ، أما الراكب فهذه هى المرة الثالثة التى يقدم فيها نفسه بالاسم ذاته (عبده) ، لكن هذا الثبات والتكرار لم يشفع فى تصديق عامل التذاكر له .

إن الراكب يجابه العامل محاولاً تفنيد ما بالقول/تهمة الكذب، عبر ثلاثة محاور: الأول التوكيد بـ (إن) «إنى عبده» ، والثانى القسم «أقسم لك» ، والثالث الاشتقاق اللغوى . فإذا كان ڤيلتروسكى «يقرأ أسماء الشخصيات بوصفها (حواش) يكتبها المؤلف ، فحيثما تكون هناك رابطة بين الاسم والشخصية ، فإن

اسم الشخصية في النص المطبوع والذى يظهر قبل كلامها يلتصق بشكل تلقائي بمعناه ، وهكذا فإنه يوجه استجابة القارئ»(٧٠) . ويقول أستون وساڤونا: «إن التأكيد على دلالة الأسماء هو تحصيل حاصل ، ومع ذلك فإننا نوضح أن أسماء الشخصيات المسرحية تكتسب دلالة بعدة طرق تتعلق بالوظيفة الإعلامية للشخصية» (٧١) ؛ فإن أسماء أسرةِ الراكب كلها مشتقة من مادة (عَبَدَ) (عبد الله – عابد – عباد – عبدون)، ولا يخفى على القارئ علاقة هذه المادة بكلمة (عَبْد) التى تضفى مزيداً من الاستسلام والخنوع على الراكب وسلالته .

إن عامل التذاكر يستغل محاولة الراكب «عبده» إثبات صدقه فى تمطيط الفعل الدرامى العبثى .

عامل التذاكر : هل معك بطاقة ؟

الراكب : أحفظها دوماً فى جيبى الأيمن

أقرب شىء ليدى إذ تطلب منى مرات عشراً

فى اليوم

يوماً طلبوها منى ستّاً وثمانين

يوماً آخرِ سبعين (٧٢).

إن المفارقة تنبع هنا من إخلال عامل التذاكر بمجموعة الشروط الأولى من مبادئ سيرل فى إنجاز فعل كلام غير

ناقص، وهى الشروط التحضيرية Preparatory «يفترض بالمتكلم أن يكون مخولاً إنشاء الفعل»[٧٣] ، فلا يحق لعامل تذاكر سؤال الراكب عن بطاقته الشخصية فى سياق كهذا ، حيث تنشأ المفارقة من «التناقض بين كلام المتحدث وموقفه الخطابى»[٧٤]، على حد تعبير آن أوبرسفيلد .

والراكب إذ يعلن أن بطاقته تطلب منه دومًا «أحيانًا ٧٠ مرة فى اليوم» يكرس فى اللحظة ذاتها الإحساس بأننا نحيا فى «عصر الشرطة» على حد تعبير صلاح عبد الصبور فى «ليلى والمجنون» [٧٥] ، كما يكرس إحساس السلطة بالذعر المنعكس فى التفتيش المرهب .

إن صلاح عبد الصبور يولد المفارقة الجديدة بواسطة التناص الداخلى ، حيث يقول عامل التذاكر :

أرنيها لحظة ..
شكرًا .. خضراء ، ومربعة تقريبًا
جافه .. !
هل تدرى أنى صليت المغرب، ثم غفوت بكامل ثوبى..
استعدادًا للنوم
حتى دق الجرس برأسى ، فتركت سريرى
لم آكل لقمه

خضراء .. شكراً لك .. لا بأس بها

«العامل يمد الورقة إلى فمه ، فينتفض الراكب مذعوراً»

الراكب : أرجوك .. لا تأكلها .. أرجوك [٧٦]

إن أوصاف البطاقة «خضراء ومربعة تقريبًا» تتطابق مع أوصاف التذكرة ، كما أن الكلمات التى قالها العامل قبل التهام التذكرة هى ذات الكلمات التى يكررها الآن ، هذا بالإضافة إلى الإيماءة / الفعل التمثيلى «يمد الورقة إلى فمه» ، كل هذه العناصر مجتمعة توحى – إن لم تكن تقطع – للمشاهد والراكب معًا بتكرار الفعل المصاحب المترسخ فى العالم الدرامى «أكل التذكرة/أكل البطاقة» .

والمفارقة تكمن هذه المرة فى تكرار الكلمات والحركة واختلاف الفعل ، بل قل وإنكار الفعل حيث يقول العامل :

آكلها ..

أنت أظنك .. ماذا .. رجلاً يتمتع ببقية عقل

آكلها .. يا الله .. آكلها

هل يأكل أحد ورقه ؟

هذا ما لم نسمع به [٧٧]

إنه استمرار فى تزييف وعى الراكب بل فى تزييف وعى

المشاهد الذى شاهد بعينيه عامل التذاكر وهو يلتهم التذكرة .
ويصل صلاح عبد الصبور بالمفارقة إلى ذروتها حين يجعل عامل التذاكر يتخذ من هذه التهمة/الحقيقة الدرامية ذريعة لأن يغير أسلوب معاملته للراكب :

فلقد مات الود وهان ولما تعقد عقدته بعد ..
مضطرّا يا سيد
سأعاملك معاملة رسميه
لكنى كنظامى مسؤول
وثلاثى الستره
أتذكر كلمة عشرى الستره
لما سلمنا أوراق التعيين (٧٨)

إن المفارقة تلحق بالمفارقة فى قطار من التباين بين الأقوال والأفعال ، حيث يكتشف المشاهد أن الفعل الدرامى الوحيد المتحقق فى إطار كلمة (ود) هو اتهام عامل التذاكر للراكب بالكذب . كما أن كلمتى «رسمية – نظامى» تتضافران مع رتبتى «ثلاثى السترة – عشرى السترة» فى تذكير المتلقى بمشهد التصدير القوى لفعل خلع السترات الناقل لها من العلامة إلى الرمز ، ومن زى عامل التذاكر إلى السياق العسكرى ، حيث يمهد صلاح عبد الصبور بهذا للون آخر من استخدام

اللغة/الراوى فى دفع قول عشرى السترة إلى الصدارة ، وذلك عندما تساهم اللغة فى نقل كلمة مفردة أو عبارة دالة إلى قمة التراتب الهرمى للعلامات المشتركة معها فى ذات اللحظة فوق خشبة العرض . إنه فعل لغوى شديد الارتباط بالمسرحة حتى إن «غرايمز Grimes» فى إطار دراساته لعلم اللغة وتحليل الخطاب لم يجد غضاضة فى إطلاق مصطلح الإخراج staging بوصفه «استعارة لغوية توضح تمحور كل تركيبة ، كل جملة ، كل فقرة ، كل حلقة وكل خطاب حول عنصر واحد خاص يكون هو نقطة الانطلاق ، كأن المتكلم يقدم ما يريد قوله من وجهة نظر معينة»[٧٩] . وهذا هو ما يتضح لنا من تحليل الفقرة الآتية .

الراوى : إنى أحفظ هذى الكلمات

فيما أحفظه من درر القول

مثل :

«جوع كلبك يتبعك»

سيدنا النعمان بن المنذر

ومثل :

«عندما أسمع كلمة ثقافة أتحسس مسدسى»

سيدنا هرمان بن جورنج

ومثل :

« علمهم الديمقراطية ، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم
جميعًا »
سيدنا ليندون جونسون

ومثل :
«إني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها»
سيدنا الحجاج الثقفى

أما كلمة عشرى السترة ، فهى :
«حقق فى رحمه
ثم اضرب فى عنف»

عامل التذاكر : «رافعًا يده بالتحية»
ها أنذا يا عشرى السترة أترقرق رحمه
وأقول لهذا الرجل المتقنع ببلاهته المكشوفة
إنى حين رفعت بطاقتك إلى وجهى
لم أك أنوى أن آكلها (٨٠)

فإذا كان التصدير المسرحى يستدعى تأطير جزء ما من العرض وعزله من أجل إبراز احتلاله لقمة التراتب الهرمى للعرض ، فهذا هو ما يتحقق هنا فى أبرز صوره، حيث يتوقف الفعل / الحركة / الحوار على خشبة المسرح، ولا يعاود ديناميته إلا بعد دفع كلمة عشرى السترة أو عبارته المأثورة إلى

الصدارة .

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن صلاح عبد الصبور قد تعمد عدم إخضاع العبارات المأثورة كافة للوزن الشعرى بما فيها عبارة عشرى الستـرة ذاتها ، فيما يعد تصديرًا إيقاعيًا لهذه الأقوال المأثورة مجتمعة ، وذلك قبل أن يشرع الراوى فى دفع عبارة عشرى الستـرة إلى قمة التراتب الهرمى بواسطة آليات ثلاث؛ الأولى : تصعيد الخاص إلى العام ، حيث حدثنا عامل التذاكر عن «كلمة» عشرى الستـرة فى حين حدثنا الراوى عن أنه يحفظ «تلك الكلمات» المأثورة التى قام بسردها مقترنة بأسماء أصحابها المبرزين فى التاريخ، وقد أضاف إليهم شخصية عشرى الستـرة وعبارته . وبما أن «الكل أكبر من مجموع الأجزاء المكونه له» كما يقول شتراوس (٨١) ، فإن هذا النسق البنائى قد منح شخصية عشرى الستـرة عمقًا وأهلية تاريخية تسمح للمتلقى بأن يتقبل عبارته المجهولة بوصفها قولاً مأثورًا .

أما الآلية الثانية فتتمثل فى التوصيف الدال ، سواء للكلمات/العبارات بأنها «من درر القول» ، أو للشخصيات التاريخية القائلة التى قدم كل واحد منها بقوله «سيدنا» حيث ينسحب هذا الوصف أيضًا ليلقى بظلاله على عشرى الستـرة من

خلال سياق الخطاب وبنيته ، وكلا التوصيفين للقائل والقول يجذب انتباه المشاهد ويشوقه لتلقى هذا القول الخالد المنتظر.

أما الآلية الثالثة فهى آلية تغيير الترتيب ، حيث إن الراوى كان يبدأ فى كل الحالات بالقول المأثور ثم يعقبه باسم صاحبه إلا فى حالة عشرى السترة ، حيث بدأ بتحديد اسمه قبل ذكر عبارته المأثورة ، وذلك حتى تكون عبارته «حقق فى رحمة ثم اضرب فى عنف» - بعد أن تربعت سيميائيّا على القمة - هى المفتاح الدرامى الذى يعيد الحياة والحركة إلى باقى العلامات المسرحية لتؤدى دورها ، فالعبارة «لا تعطى أبداً للرؤية المباشرة، ولا تتجلى بذات الكيفية التى تتجلى بها فى البنية النحوية أو المنطقية» كما يقول فوكو . (٨٢)

وقد ساهمت طريقة استقبال عامل التذاكر الإيمائية لهذه العبارة «رافعًا يده بالتحية» فى تعميق هذا التصدر ، واستلامه مبلوراً بوصفه العنصر المهيمن فى تمطيط باقى أحداث المسرحية (التحقيق ثم القتل) .

وإذا كان «كالر» يرى أن «السياق الذى يحدد معنى الجملة لا ينحصر فى جمل النص الأخرى ، بل إنه تركيب معقد من المعرفة والتأملات بدرجات مختلفة من التحديد ، هو بمثابة نوع من القدرة التأويلية» (٨٣) ؛ فإنه يجدر بنا أن نلتفت سميائيّا

التفاتة مزدوجة : الأولى إلى مجموعة الشخصيات التاريخية القائلة ، والأخرى إلى مجموعة العبارات المقولة .

فعلى مستوى الاختيار النوعى للشخصيات / العلامات يشى صلاح عبد الصبور للمتلقى الذى «يملك معرفة تفوق معرفته بالخطاب» (٨٤) ، بالتحول الوظيفى لشخصية عشرى السترة. فبالإضافة إلى الحاكمين العربيين الشهيرين بقسوتهما (النعمان والحجاج) يأتى بـ (هرمان جورنج) الزعيم النازى الألمانى العسكرى - فقد كان قائداً لسلاح الطيران - ، وبـ (ليندون جونسون) الرئيس السادس والثلاثين للولايات المتحدة الأمريكية، حيث يتضافر هذا الاختيار للشخصيات / الوظائف التاريخية مع الدلالات الرمزية لملابس عشرى السترة فى إشعار المشاهد بتحول وظيفته من عامل تذاكر إلى حاكم عسكرى مستبد .

إن الراوى هنا يلعب دوراً فنيّا حيويّا يتمثل فى تعميق الدراما من خلال إبراز التراسل التاريخى لنموذج الطاغية ، إنه بعبارة أخرى يربط الحاضر / العرض / الواقع الدرامى ، بالماضى ، بالواقع المعيش - حيث يحرص صلاح عبد الصبور فى هذا العرض على كسر الإيهام فى كل لحظة - فى زمن سرمدى يرتع فيه الطغيان ، مما يتفق مع نزوع المؤلف إلى نمذجة الأشياء وخلعها من إطار الآنية والتعين ..

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التصدير بما يتطلبه من تأطير وعزل لعناصر العرض يعد من أبرز آليات التغريب وكسر الإيهام المسرحى - بالإضافة إلى استخدام الراوى بالطبع – حيث تشى هذه الإشارة متضافرة مع اختيار صلاح عبد الصبور لشخصية جونسون - الذى كان رئيسًا لأمريكا فى الفترة من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٩ أى فى نفس فترة حكم عبد الناصر - بدلالات أخرى عميقة تحلق بالمشاهد فى فضاء النص بحثًا عن شخصية واقعية معاصرة تنطبق ملامحها على وجه عشرى السترة النموذج الفنى المجرد .

أما على مستوى العبارات المقولة فإن عبارة «جوع كلبك يتبعك» تشير إلى معادلة صلاح عبد الصبور الممتدة التجويع/التملك بوصفها إحدى أدوات الحاكم فى إحكام قبضته على شعبه (ذهب السلطان) . أما عبارتا «علمهم الديمقراطية ، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم جميعًا» و«إنى أرى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها» فهما يمثلان معًا اليد الأخرى الباطشة للحاكم المستبد فى درامات صلاح عبد الصبور (سيف السلطان) . أما عبارة «عندما أسمع كلمة ثقافة أتحسس مسدسى» فإنها تشير إلى الصراع الجوهرى الممتد فى المشروع الدرامى لصلاح عبد الصبور ، صراع المثقف/السلطة .

أما عبارة عشرى السترة «حقق فى رحمة ثم اضرب فى عنف» التى تم تمطيطها وتطبيقها فى التحقيق الزائف مع المتهم البرىء ثم قتله بالخنجر ، فتمثل فى جوهرها القانون المتحكم فى محاكمة الحلاج سابقًا ، التحقيق الزائف مع المتهم البرىء ثم قتله بالصلب ، مما يتفق مع رؤية صلاح عبد الصبور الممتدة التى تتمثل فى حتمية غياب العدل والديمقراطية فى ظل الحاكم المستبد .

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى قول الباحث التونسى محمد ناصر العجيمى فى دراسته عن المسرح الطليعى فى مصر عند تحليله للفقرة السابقة من المسرحية : «إن الكاتب يمضى مسترسلا فى عبثه بالتاريخ ، فينسب إلى رجال معروفين أقوالا لم تؤثر عنهم ، وإنما صدرت فى سياق تاريخى آخر وعن رجال آخرين ، عامداً إلى اختراع أسماء لم يرد ذكرها فى وثائق تاريخية ، ناسبًا إلى هؤلاء أقوالا لم تسر فى مأثور الكلام بالمرة ، متعمداً إيرادها جميعًا فى موضع واحد دون مقدمات تمهد لها أو غاية تبررها سوى إرداة الهيمنة بواسطة اللفظ ، مما يضفى على الموقف مسحة من العبث والمجانية يزيدها تأكيداً إقحام سمة القداسة المصاحبة لكلمة «سيدنا» المستعملة فى سياق غير سياقها العادى المعروف لدينا ، علاوة على خلو

بعض الأقوال المختلقة من كل معنى منطقى» . (٨٥)

ويكمن التحفظ على ما قاله ناصر العجيمي فى محورين؛ الأول : يتمثل فى أن الشخصيات صاحبة الأقوال المأثوة الواردة فى النص شخصيات حقيقة وليست أسماء مخترعة كما أوضحنا ، وفى أن هذه الشخصيات هى صاحبة تلك الأقوال بالفعل وأنها لم تصدر عن رجال آخرين كما توهم.

أما المحور الآخر : فيتعلق بالأقوال ذاتها ، التى يرى أنها «لم تسر فى مأثور الكلام بالمرة » لمجرد عدم معرفته بها ، كما يرى أنه «لا مقدمات تمهد لها أو غاية تبررها» ، «علاوة على خلو بعض الأقوال المختلقة من كل معنى منطقى » ، وأعتقد أن فى التحليل السابق رداً شافياً على هذا الدعاء .

إن عامل التذاكر بقوله : «لم أك أنوى أن آكلها» يقدم تفسيراً آخر لاستخدامه ذات الكلمات / التناص الداخلى ، والإيماءة / الرفع قريباً من الفم المستخدمة لحظة أكل التذكرة ، حيث يؤول العلامات اللغوية والسيميائية تأويلاً آخر يجعلها تشير إلى فعل مغاير .

لم أك أنوى أن آكلها

بل كنت أحدق فيها

ما زلت أحدق فيها

ما زلت أحدق فيها

يا للشيطان .. ما هذا ؟ (٨٦)

إن العامل يثبت فعل التحديق بوصفه بديلاً جديداً لفعل الأكل في السياق المكرر ، لكنه يستغله أيضًا في التمهيد لفعل درامى عبثى يعتمد على تزييف الوعى ، وهو يُصَدِّر هذا الفعل من خلال الاستفهام السابق أولاً ، ومن خلال قول الراوى الآتى ثانيًا :

الراوى : سر فى الموضوع

سر فى الموضوع

فلقد ألقى العامل بالورقة للأرض

مذعوراً ، أو كالمذعور (٨٧)

إن خطاب الراوى يقوم بوظيفة التصدير عبر محورين : الأول التكرار اللغوى ، والآخر وصف فعل التمثيل الدائر بالقول على مستوى الحركة : «يلقى»، وعلى مستوى المشاعر: «مذعوراً» ، حيث يدفع هذا التصدير خطاب العامل التالى إلى قمة التراتب الهرمى لعلامات العرض :

العامل : هذى قطعة ورق بيضاء

فرد واحد

فى حوزته هذى الأوراق البيضاء

فرد موجود منذ قديم الأزمان

أو لم يوجد بعد

أو لم يوجد قط

لكنا نسمع عنه فى كل مكان (٨٨)

إن الجملة الأولى «هذى قطعة ورق بيضاء»، هى مفتاح المشكلة التى لم نعرف أبعادها بعد، فكيف يحمل الراكب بطاقة بيضاء ومن هو الوحيد الذى فى حوزته هذه البطاقة البيضاء ؟

وقبل أن نصدق عامل التذاكر يأتى إلينا صوت الراكب محاولا دفع صفة البياض عن بطاقته من خلال النفى والإشارة اللغويين ، ومن خلال الإيماءة المتجسدة فى الإشارة الحركية، ومن خلال تحويل علامتى التعجب إلى نظرات مندهشة، «فالمسرح هو المكان الذى يمكن أن ترى فيه وتحلل وتدرك علاقة الكلام بالإيماءة أو بالفعل» .(٨٩)

«الراكب يمد يده للأرض ، ويلتقط الورقه ، ويتحدث وهو يشير إليها» :

لكن أوراقى ليست بيضاء

هذا رسمى !

هذا اسمى ! (٩٠)

لكن عامل التذاكر يصر على تزييف وعى الراكب ، كما أنه يتخذ من إنكاره بياض البطاقة مرتكزًا تأويليًا يبرر به إسناد

تهمة أخرى جديدة إليه كما يظهر من حديثه :

عامل التذاكر : لا .. أوراقك بيضاء .. انظر

انظر ، بيضاء تماماً

لا تعرف أوراقك

آه ، أدركت الآن

هى ليست أوراقك

أنت سرقت الأوراق إذن

لحظه ..

الأمر خطير [٩١]

إن عامل التذاكر ينفى قول الراكب (لا) ، ويؤكد قوله بالتكرار اللغوى له : (أوراقك بيضاء) ، ويزيد الأمر تأكيداً بالفعل المكرر «انظر ، انظر» الذى يشى بمصداقية الدليل المادى الماثل فى يدى الراكب ، ثم يكاد يجعل المشاهد يصدقه حتماً من خلال الوصف القاطع «بيضاء تماماً» . إن العامل لا يكتفى بكل هذا بل يتلقف إنكار الراكب لبياض البطاقة الذى صار مؤكداً فى هذا السياق البارع فى تزييف الوعى ، ليستدل به على أن هذه البطاقة ليست بطاقة الراكب ما دام لا يعرفها ، وأنه قد سرقها بلا شك، وهنا يتحول التناقض البطاقة بيضاء / ليست بيضاء إلى اتهام صريح يستحق وصف الأمر بالخطورة .

إن كلمة (لحظة) السابقة تنبه المشاهد إلى أن شيئًا ما سيحدث في هذه اللحظة ، وهو ما يجسده قول الراوى المصدر لفعل التمثيل الدائر على خشبة المسرح :

الراوى : العامل يستخرج نجمة مأمور أمريكى من جيبه
ويعلقها فى صدره
يتحول عن مقعده حتى يجلس فى وجه الراكب
يسحب رفًا من تحت المقعد
يصنع مائدة ، ينشر أوراقًا
يستخرج بضعة أقلام من جيب السروال الخلفى
يشعل سيجارًا
يضفر شاربه بلعاب ثناياه
أو بدهان يستخرجه من جيب السروال الخلفى
يتنحنح مزهوًا ، ويقول : [٩٢]

إن حرص صلاح عبد الصبور على تجريد شخصيات المسرحية ونمذجتها يتفق مع اعتماده على التأثير الرمزى فى سيميولوچيا العرض ، فتأثير الرمزية «على تكنيك المنصة تأثير ملحوظ ، فقد أصبح تصميم المناظر والإضاءة أكثر بساطة بقدر كبير» . [٩٣]

واستخراج عامل التذاكر الفورى لـ «نجمة المأمور الأمريكى

– الرف – المائدة – الأوراق – الأقلام» أمام المتفرج يكسر إيهام التمثيل أولاً، ويشى باستعداده الدائم للتحقيق مع كل من يقابله ثانيًا . كما أن الإشارة إلى وجود الشارب تتضافر مع الأفعال الثلاثة (يشعل سيجارة – يضفر شاربه – يتنحنح مزهواً) فى الإشارة إلى ديكتاتورية عامل التذاكر وتسلطه بعد أن انتقل الآن من جوار الراكب وجلس فى وضع مواجهة معه .

كما أن جملة الراوى «يتنحنح مزهواً ، ويقول :» تصدر القول التالى لعامل التذاكر وتبسط عليه غلالة من الزهو المسيطر قبل أن يبدأ .

عامل التذاكر : يا عبده

قف ، واسمع وصف التهمه

أنت قتلت الله ..

وسرقت بطاقته الشخصيه

وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان

والى القانون

فى هذا الجزء من العالم

باسمك يا عشرى الستره

أفتتح الجلسه (٩٤)

إن عامل التذاكر الديكتاتور ينهر الراكب بفعلى أمر متواليين

(قف واسمع) وذلك قبل أن يبدأ فى توصيف تهمة السرقة التى أثبتها عليه، ويصرح له باسم صاحب البطاقة المسروقة (الله) . ليس فقط لكنه كعادته يكسب أرضًا جديدة فى كل لحظة استكانة من الراكب ، ولهذا فهو ينعم عليه بتهمة جديدة لا دليل عليها وهى تهمة القتل .

وقبل أن نتسرع فى رفض قبول دعوى الاتهام من غير ذى صفة ، يقدم لنا عامل التذاكر نفسه فى ثوبه الرابع الجديد «علوان بن الزهوان بن السلطان» ، حيث تؤدى شخصيته المتحولة إلى عبثية الحوار «القادر على العمل دون مسلمات مشتركة ، لكنه يظل حوارًا لا حواريًا ولا جديًا . كما هو الحال فى مسرح يونسكو» . (٩٥)

إن المتلقى يكتشف من خلال رمزية الأسماء السامية للشخصيات المتسلطة التى يتقمصها عامل التذاكر (علوان – زهوان – سلطان) أنها تمثل ثوب طغيان واحد ممتد فى حقيقة الأمر ، ولا مانع بالطبع من أن نرى ملامح وجه الإسكندر محفورة على وجهه أيضًا.

وتكمن المفارقة / الكارثة فى هذه المحكمة فى أن مدعى التهمة هو ذاته والى القانون الذى سيحكم فيها ، حيث تتضافر هذه المفارقة مع افتتاح الجلسة باسم عشرى السترة فى ردنا

مرة أخرى إلى محاكمة الحلاج ، وإلى سيطرة السلطة على القضاء وغياب العدل فى ظل النظام الديكتاتورى كما تطرحه رؤية صلاح عبد الصبور فى دراماته الممتدة .

الراكب : لا .. لم أفعل

مظلوم .. مظلوم

إنى أطلب عشرى السترة ذاته

أطمع فى عدله (٩٦)

إن الراكب الغارق فى تهمتى السرقة والقتل لم ينتبه إلى تحول شخصية عامل التذاكر مرة أخرى، ولم يؤاخذه على هذا التحول الجديد ، أو يبدو أنه قد اعتاد هذا الأمر وصار مستلبًا تمامًا ومستسلمًا لتزييف الوعى وللنظام الديكتاتورى ، حيث نشاهده يطلب العدل من عشرى السترة رأس هذا النظام ذاته ، لكن عامل التذاكر لا يلتفت إلى هذا المطلب الجوهرى (العدل) لأنه مستغرقًا فى استكمال التوافه الشكلية الرسمية :

عامل التذاكر : لحظه

لابد لكى يجرى العدل

من أن نحفظ للعدل مظاهره الرسميه

الزاوى : هذا حق

فالعدل بلا مظهر

كالمرأة دون طلاء

كالمسرح – مسرحنا هذا – دون ستائر

ولهذا، فالعامل يقفز كي يجلس فى أعلى العربة

فوق الرف الشبكى

ويدلى ساقيه، ويؤرجح قدميه على رأس الراكب

لا تندهشوا ، هذا أيضاً حق

فقديماً قالوا :

إن القانون ..

فوق رؤوس الأفراد [٩٧]

وتجدر الإشارة إلى أن خطاب الراوى هنا يقوم بأربع وظائف سيميولوچية الأولى : تصدير القول السابق / الشكلية (مظاهره الرسمية) ، بواسطة التأشير (هذا حق) والتشبيه (فالعدل بلا مظهر كالمرأة دون طلاء). الثانية : كسر الإيهام تنبيهاً للحضور، بواسطة التشبيه المتضمن للتأشير (كالمسرح – مسرحنا هذا – دون ستائر) . وكسر الإيهام اتجاه محدث يهدف إلى «إعادة المفهوم القديم عن المسرح والقائم على إحساس الجمهور بأن ما يراه على المنصة ليس حقيقة واقعة وإنما هو تمثيل»[٩٨] ، حيث حل مبدأ الصنعة المسرحية Theatre theatrical محل مبدأ الإيهام الواقعى . الثالثة : تصدير فعل التمثيل الدائر ودفعه

للصدارة (يقفز – يجلس – يدلى – يؤرجح) . الرابعة : صناعة المفارقة ، وذلك من خلال التناص مع الحكمة القائلة (إن القانون فوق رؤوس الأفراد)، حيث تكمن المفارقة هنا فى تباين المعنى الاستعارى الجوهرى للحكمة مع المعنى الظاهرى الشكلى المتجسد فى الحركة المسرحية، مما يشى بسطحية السلطة وشكليتها المفجرة للسخرية والضحك أيضاً، حيث «يعد التوتر الذى يحدث بين المرجع اللسانى وإشارات حركة الجسد kinesic signals بوجه خاص، مصدراً عامّا لإثارة الضحك».(٩٩)

إن الراكب ما زال ثابتاً على موقفه الجوهرى البعيد كل البعد عن الشكلية والمتمثل فى طلب دفع الظلم من عشرى السترة ، لكن هذا الطلب الملح يفجر الفعل العبثى التالى .

الراكب : مظلوم والله ، مظلوم .. مظلوم .. !

لم أقتل أو أسرق

أدركنى يا عشرى الستره

عامل التذاكر : هل تطلب عشرى الستره

الراكب : مظلوم .. مظلوم

عامل التذاكر : أنا عشرى الستره

انظر

الراوى : العامل يفتح سترته الرسميه
مرة ، مرة ، مرة ، مرات سبعًا
تلمع أزرار السترة من سترته الأولى حتى جلده

الراكب : عدلك يا عشرى السترة (١٠٠)

إن العامل ذاته يتحول مرة أخرى إلى عشرى السترة فى إشارة واضحة إلى اختلاف الشكل وبقاء جوهر الديكتاتورية . وتكمن قمة تزييف الوعى والاستلاب فى طلب الراكب لعدله على الرغم من أنه يرى ويعلم أنه الإسكندر / زهوان / سلطان / علوان / عشرى السترة .

وإذا كان «باترس باڤيز» يرى أن «المسرح يظل خطابًا ميتًا بدون التناول التأويلى لعلاقة القارئ المتلقى»(١٠١)، فربما تضافر تحويل السترة الزى إلى رمز للثياب العسكرية ، مع شخصية عامل التذاكر/ عشرى السترة المهيمن على كل الوظائف والأدوار، فى تذكيرنا – الذى يهدف إليه كسر الإيهام – بما كان يدور فعلاً على ساحة الواقع السياسى فى تلك الحقبة، حيث «كانت الوزارات الأساسية التى يتصدر قيادتها العسكريون هى: الحربية، الداخلية ، الخارجية ، الإعلام ، الثقافة ، التربية والتعليم (بالإضافة أحيانًا إلى الأوقاف والأزهر والسياحة

والمواصلات)»[١٠٢]، وبهذا يصل العدد إلى عشر سترات ، عفواً عشر وزارات.

إن عامل التذاكر / عشرى السترة يجيب على طلب الراكب الأخير «عدلك يا عشرى السترة» بسؤال يفتح بوابة الإذلال مرة أخرى فيما يشبه الأمر المباشر بالنفاق .

عامل التذاكر : هل تطمع فى عدلى ؟
ماذا تعرف عن عدلى ..؟
الراكب : إنك أعدل من فى الأرض .. [١٠٣]

واستجابة الراكب المنافقة المتذللة عبر أداة التوكيد «إن» ، واستخدام أفعل التفضيل «أعدل»، وإطلاق المقارنة على سائر البشر «من فى الأرض» ، تقوده كما تعودنا إلى مزيد من التنازلات ، حيث يتمادى عشرى السترة فيطلب منه أن يحدثه عن خصلة أخرى من خصاله الحميدة ، فيطيعه منزلقًا إلى هاوية أعمق .

عامل التذاكر : لا بأس بهذا ..
حدثنى عن رفقى بالضعفاء
الراكب : فإذا رحمت ، فأنت أم أو أب
هذان فى الدنيا هما الرحماء [١٠٤]

إن الراكب الذى يجهد نفسه فى محاولة استرضاء عامل

التذاكر ينتقل من اللغة العادية التى لم ترض غرور عامل التذاكر تمامًا «لا بأس بهذا» إلى التناص الشعرى مع بيت شوقى فى «الهمزية النبوية» (١٠٥) ، مما يفتح الباب أمام تصور القارئ لإمكان الربط بين عامل التذاكر والنبى فى القدر والمنزلة ، بوصفه درجة تمهيدية لما سنصل إليه فى نهاية النص من ربط مباشر بين الله والحاكم الدكتاتور .

ويستحسن العامل هذا النفاق فيستزيد الراكب :

عامل التذاكر : هذا أحسن

حدثنى عن علمى

الراكب : عليم بأسرار الديانات واللغى

له خَطرات تفضح الناس والكتبا (١٠٦)

إن الراكب قد أدرك إعجاب عامل التذاكر بالمديح الشعرى ، فراح يستحضر من ذاكرته أبيات عمالقة المديح فى التراث العربى مستخدمًا بيت المتنبى (١٠٧) ، فى محاولة منه لإيهام عشرى السترة بالتساوى فى المكانة والرتبة مع سيف الدولة على الرغم من أحقية الأول بالمدح واستحقاق الآخر للذم .

ويستحسن العامل بالطبع هذا النفاق فيستزيد الراكب مرة أخرى :

عامل التذاكر : طيب .. طيب

حدثني عن جودى

الراكب : ولو لم يكن فى كفه غير روحه

لجاد بها ، فليتق الله سائله (١٠٨)

إن الراكب يستمر فى نفاق عامل التذاكر بواسطة التناص الشعرى للمرة الثالثة على التوالى، وإذا كان «ليس من المتصور أن يكون استدعاء أى خطاب لمجرد إنتاج معنى تم إنتاجه بل إن (التأسيس) هو أول العوائد التى يفيد منها الخطاب الحاضر بامتصاص ما سبق وإذابته فى نسيجه الصياغى أو الدلالى بكل محموله الشعرى أو النثرى، التاريخى أو الفلسفى، الأسطورى أو الرمزى»(١٠٩)، وإذا كان لوتمان يرى أن «النص الشعرى كنسق مكون من شرائح لا يوجد فيه المعنى إلا سياقيًا»(١١٠) ؛ فإن التناص المتكرر فى هذا السياق يعد إشارة واضحة إلى نفاق المثقف للحاكم ، الذى يشير بدوره إلى سرمدية التبعية فى مقابل سرمدية الاستبداد .

إن استحسان العامل للمديح بالتناص دفع الراكب المتهاوى إلى قاع التدنى عبر استحضار بيت شعرى شديد المبالغة طمعًا فى الوصول إلى أقصى درجات النفاق إرضاء لعامل التذاكر، لكن النتيجة كانت عكسية ، فعامل التذاكر لم تعجبه المبالغة التصويرية فى البيت الأخير ، حيث لا يتسع أفقه المغلق على

ذاته للسمو على ظاهر الألفاظ وصولاً إلى الدلالة الرمزية الكامنة خلف التصوير الشعرى فى إشارة إلى سطحية ثقافة السلطة الدكتاتورية .

عامل التذاكر : لا ، هذا قول طائش

فأنا لا أقدر أن أعطى أحداً روحى

لا ضنًا منى أو بخلاً ، بل إشفاقًا أن يختل نظام الكون

هى مسؤولية .. !

هل هذا شعرك ؟

الراكب : لا ، وجلالة مجدك

هذا شعر سمج مأفون يعلق فى ذاكرتى من أيام صباى

عامل التذاكر : هل تعرف من قائل هذا الشعر ؟

الراكب : المتنبى فيما أذكر .. (١١١)

إن عامل التذاكر / الدكتاتور لم يتقبل فكرة الإشارة إلى احتمالية موته حتى على مستوى التصوير الشعرى ، وبدلاً من أن يرد خوفه من الموت إلى الطبيعة الإنسانية أو إلى خشية ضياع سلطانه ، نجده يحول رعبه الحقيقى إلى إشفاق مصطنع مغرور على اختلال نظام الكون إذا مات ! فى إشارة أكثر

وضـوحًـا إلى الربط بين الله والحـاكم الدكـتـاتور التـى سـينتـهى النص إليها .

لهذا ليس غـريبًـا أن يتـحـول عدم قـبـول عـامل التـذاكـر للبيت الذى أراد أن يمـدحــه به الراكب إلى اتهـام فـورى له «هـل هذا شعرك ؟» ، والراكب لا يتوانى لحظة واحدة عن تبرئة نفسه «لا ، وجلالة مـجدك» والتراجع عن اختـيـاره بل والوقـوف ضـده أيضـًا «هذا شعر سمج مأفون يعلق فى ذاكرتى من أيام صباى» .

وعند سـؤال عـامل التـذاكـر للراكب عن قـائل هذا البيت الذى يحفظه فـإنه يجيب قـائلاً «المتنبى فيمـا أذكر»، وتكمن المفـارقة فى أن قـائل هذا البيت هو «أبو تمام» فى مـدحـه للمـعـتـصـم وليس المتنبى . (١١٢)

وتجـدر الإشـــارة فى هذا السـيــاق إلى أن مـــحـــمـــد نـاصـــر العجيمى يقول فى تعليقه على الفقرة السابقة ـ المديح بالتناص ـ: «إن الكاتب يُنطق المسـافـر فى بعض مـواطن المسـرحـيـة كـلامًـا محاكيًا لنصوص شـعرية مدحية قديمة ويجعله يلتزم فى إنشاده الجدية وكأن موازينه اختلت فاختلطت باختـلالها النصـوص فى ذهنه وأضـحت تنتمى إلى فسحة لا زمنية إذا اعتبرنا أن لكل عـصـر لغـتـه» (١١٣) ، وعلى الرغم من طلاوة هذا التـأويل ؛ فـإنه مؤسس على جهل الباحث بقائلى هذه الأبيات التى نسبناها إلى

أصحابها ، فهى أبيات تراثية حقيقية لا تنتمى إلى دائرة «المحاكاة اللغوية» كما توهم .

ونعود إلى النص لنجد أنفسنا نظريًا نواجه فرضين؛ الأول : أن السهو فى نسب البيت يرجع إلى صلاح عبد الصبور نفسه ، والآخر : أن الجهل بنسب البيت يرجع إلى الراكب/ الشخصية الدرامية ؛ فإننا عمليًا نواجه حقيقة واحدة متمثلة فى أن البيت قد ورد على لسان الراكب / الشخصية الدرامية ، وهو المسؤول الوحيد أمامنا عن عدم صحة نسب البيت إلى صاحبه ، لأننا لا علاقة لنا بالمؤلف ، ومرجعنا الذى نعتد به هو النص ، حيث يشى نسب البيت الخاطئ فى هذا السياق بسطحية الثقافة السائدة ، وتغييب وعى الشعب المستلب.

وإذا كان إيكو يرى أن «كل فعل للقراءة هو إجراء تبادلى صعب بين كفاءة القارئ (العالم المعرفى للقارئ) ونوع الكفاءة التى يفترضها نص ما لكى تتم قراءته بطريقة مثمرة»[١١٤]، ويرى فراى «أنه من السخف اعتبار حكم الناقد الحكم الأخير على معنى النص»[١١٥] ؛ فإننا نواجه بافتراضين جديدين؛ الأول: أن القارئ يعرف أن البيت لأبى تمام، فيدرك المغزى الفنى للنسب الخاطئ . والآخر: أن القارئ لا يعرف قائل البيت الأصلى ، فيفوته إدراك دلالة النسب الخاطئ التى أشرنا إليها،

وإن كان لن يفوته فى الحالتين إدراك دلالة أخرى أكثر أهمية تنبع من اختلاف الراكب مع عامل التذاكر فى تحديد شخصية قائل البيت.

عامل التذاكر : لا ، لا ، لا يخطئ حدسى أبدًا

هذا يبدو من شعر العالم

شعبان العائم (١١٦)

حيث يدرك المتلقى أن عامل التذاكر لا يتوقف فى هذا السياق أيضًا - عبر النفى الثلاثى لخطاب الراكب ، والقطع بنسب البيت إلى غير قائله - عن الاستمرار فى تزييف وعى الراكب . كما أن وصف منتحل البيت بـ «العالم» وتلقيبه بـ «العائم» يتضافرن معًا فى الإشارة للمتلقى بأن المثقف «الشاعر/ العالم» هو مثقف تابع وعميل للسلطة - حيث يتقاطع لقبه «عائم» مع الوصف الشعبى «يركب الموجه» الذى يطلق على من يسير فى اتجاه الركب أينما سار - تحقيقًا لسرمدية تبعية المثقف المادح العميل من زمن الشعراء الأوائل حتى زمن المثقفين المعاصرين الذين يشير إليهم النص عبر كلمة «صحفى» التالية بوصف الصحافة مهنة حديثة ومعاصرة.

عامل التذاكر : شعبان العائم

صحفى فى حاشيتى

لا يصلح إلا فى هذا الهذر الأجوف

لكنى أتسلى به

هل تعلم .. لست سعيداً (١١٧)

إن وصف «فى حاشيتى» يدعم دلالة التبعية الكامنة فى اللقب «العائم» ، وتضمن مهنة الصحافة - بما لها من مجال إعلامى واسع ومؤثر - للحاكم تزييف وعى الشعب وهيمنة خطابه الدكتاتورى .

وعلى الرغم من كل هذه السيطرة المطلقة فإنها لا تحقق السعادة والاستقرار للحاكم الدكتاتور ، حيث يفاجئنا السطر الأخير من المقطع السابق بتحول الخطاب على المستوى اللغوى من صيغة المتكلم إلى صيغة المخاطب «هل تعلم» ، وعلى المستوى الدرامى من صيغة الديالوج إلى صيغة المونولوج .

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أنه «حتى فى المونولوج ، يعتبر الكلام المسرحى بالضرورة حوارياً . فالحوار المسرحى ليس سلسلة من الطبقات النصية ذات فاعلين للإخبار أو أكثر بقدر ما هو موقف كلامى يظهر لفظيًا ويتكون من عنصرين متواجهين» . (١١٨)

إن عامل التذاكر يبدأ مونولوجه الطويل الذى يشرح فيه للراكب - وللمتلقى - أسباب شقائه وعدم سعادته ، التى يهمنا

منها الإشارة إلى موضعين؛ الأول : (فزع السلطة) حيث يقول :

أفزع فى الليل إذا حدثت واقعة ما
أخرج من قصرى كى أتفقد أحوال القصر
أحفظ فى ذاكرتى أسماء القتلة والسفاحين
وذوى الأفكار السيئة الأخطر من أخطر ..
أنواع القتلة والسفاحين [١١٩]

إن هواجس ضياع السلطة من الحاكم الديكتاتور فى هذه المسرحية تعادل «غرفة التذكارات السوداء» المتحققة فى مسرحيات صلاح عبد الصبور كافة بصور مختلفة . وتجدر الإشارة إلى أن هذه التذكارات السوداء تتعلق بالماضى فى المسرحيات الأخرى كافة نظراً لارتباطها بالمثقف أو من يعادله من الشخصيات العادية التى عانت وتعانى من القهر المستبد ، فى حين تتعلق فى هذه المسرحية بالمستقبل نظراً لارتباطها بالحاكم / السلطة الدكتاتورية ورغبته العارمة فى استمرار هيمنته وشمولها .

فالفقرة السابقة من المونولوج تشير إلى فزع الديكتاتور الدائم خوفًا من ضياع سلطانه ، كما تحدد نوعية خاصة (ذوى الأفكار السيئة) تمثل أكبر مصدر خطورة على السلطة فى إشارة واضحة إلى المثقف الذى لا يقبل تزييف وعيه ، بل يعمل

على تنوير الآخرين طمعًا فى جلاء وعيهم ودفعهم للفعل الثورى ، فى مقابل المثقف العميل الذى يتسلى به الحاكم. فكما يقول صلاح عبد الصبور: «كل مصاصى الدماء ، وتجار الحروب ، لهم منطق واحد ورؤيا واحدة هى : العداء المحكم للثقافة وبنفس القدر العداء المحكم للإنسان»[١٢٠]، وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كان نموذج هذا المثقف المقاوم لا يتجسد فى أى شخصية من شخصيات هذه المسرحية التى تفسح مساحة ضخمة من الطغيان لنشر صورة مكبرة للديكتاتورية ؛ فإن مقاومة الديكتاتورية فى هذا النص تتمثل فى وسائل فنية مثل التغريب المدعم بالتصدير والتأطير وكسر الإيهام ، وكلها آليات تحفز ذهن المشاهد وتنبهه لاكتشاف المغزى الكامن خلف المفارقة الساخرة ، وربط ما يدور على خشبة المسرح بما يحدث فى الواقع .

فقد اتخذ بريخت ومثله صلاح عبد الصبور من التغريب «وسيلة لتنشيط الموقف الثورى عند المتفرج والقارئ تجاه العالم»[١٢١]، أما السخرية «فهى من أقوى الأسلحة لزلزلة الأرض تحت أقدام الرياء والنفاق. ومن ثم كان التهكم موقفًا أخلاقيًا كما هو تعبير عن التمرد».[١٢٢]

أما الموضوع الآخر الذى نتوقف عنده فى المونولوج ، فهو

قوله :

فأنا لا أخشى الموت

لكن لابد من الحيطة

ولهذا، فأنا أقتل أعدائى أو أشريهم بالترتيب(١٢٣)

حيث تشير هذه الفقرة إلى ذراعى السلطة سيف السلطان وذهب السلطان اللذين تدافع بهما السلطة عن وجودها وتطوع بهما أعداءها وفقًا لرؤية صلاح عبد الصبور الممتدة والمتكررة فى دراماته .

إن الراكب «القتيل» يواسى عامل التذاكر / عشرى السترة «القاتل» بعد أن أطلعه على آلامه (غرفة تذكاراته السوداء) .

الراكب : لا تحزن يا مولاى ..

دمعك أغلى من أن تسفحه إشفاقًا منك ،

على أهل السوء

عامل التذاكر : هذا حق

يبدو أنك رجل طيب

لحظه ..

الراوى : العامل يهبط من فوق الرف

يجلس جنب الراكب

الراكب يتفاءل بالخير

يشكر ذلته إذ توشك أن تنقذ روحه [١٢٤]

إن تحديد «الموقف الخطابى» للمتحدثين «موقف كلامهم الذى يخفى أحيانا عن الأعين ، ويحتجب خلف بداهة المعنى (معنى الخبر)» [١٢٥] ، أمر شديد الأهمية لفهم الخطاب المسرحى . فعامل التذاكر يقول للراكب «يبدو أنك رجل طيب» ، وظاهر القول يدل على الإشفاق ، لكن الموقف الخطابى «غالبًا ما يتحكم فيه ما لا يقال فى الخطاب . فعلينا أن نبحث عن «الإشارات» التى تسمح بالتعرف على الموقف «الحقيقى» والعلاقات «الحقيقية» بين الشخصيات عن طريق الصياغة والحركة».[١٢٦]

فكلمة «لحظة» تجذب الانتباه إلى فعل التمثيل الذى سوف يبدأ مصدرًا بتعليق الراوى المصاحب له ، وأول هذه الأفعال الحركية «يهبط من فوق الرف» ينبهنا مرة أخرى إلى أن عامل التذاكر كان يبكى «إشفاقًا على أهل السوء» وهو يجلس فوق الرف ويؤرجح أقدامه فوق رأس الراكب / أهل الخير حتى يدرك المشاهد كذب هذا الإشفاق واستحالة وجوده فى قلب هذا الديكتاتور القاسى .

إن العامل فى حقيقة الأمر يبدى شيئًا من التمسكن المسرح «يجلس جنب الراكب» حتى يسمح لنفسه بالتمكن منه مرة أخرى واستدراكه إلى نقطة جديدة أكثر قسوة وصعوبة، على عكس ما

يعتقد الراكب «يتفاءل بالخير» وعلى عكس ما تدل عليه كلمات عامل التذاكر السابقة «إنك رجل طيب» والتالية أيضاً .

عامل التذاكر : فلنتحدث كصديقين

فلعلك تغفر لى أن أتمعن فى أمرك

إذ أنبئك بأن قد شاعت شائعة لا أدرى

ما فيها من صدق .. (١٢٧)

فسرعان ما يتحول الشك «لا أدرى ما فيها من صدق» إلى يقين «هى صادقه وبكل أسف» (١٢٨) ، وتتحول الشائعة من صفة التعميم المجهلة للفاعل «رجل من أهل الوادى قد قتل الله .. وسرق بطاقته الشخصية» (١٢٩)، إلى اتهام صريح مرة أخرى للراكب المسكين .

عامل التذاكر : ولهذا حين أقول :

أنت قتلت الله

لا أعنى طبعاً – أستغفره – أنك قد ..

لا، لكنى أعنى.. أنت سرقت بطاقته الشخصية

وبهذا يتساوى الأمران (١٣٠)

إن مسرح اللا معقول الذى يقدمه لنا صلاح عبد الصبور فى هذا النص «يسخر بعنف من عبثية الحياة المفعمة بالزيف والكذب من ذلك الغثيان . من أولئك البشر الذين يخفون وراء

حركاتهم وأحاديثهم حيوانية مخيفة .. حتى إنك لتتساءل لماذا يحيا هؤلاء الناس» [١٣١] . وهذا هو ما يؤكده استمرار الحوار .

الراكب : لكنى لم أفعل شيئا من هذا قط

عامل التذاكر : هذا أمر آخر

نتداول فيه فيما بعد

لكن الموضوع

أن الله تخلى عن هذا الجزء من الكون

لا يعطينا شيئًا قط

لا ينظر فى هذى الناحية كما كان [١٣٢]

إن عدم فعل الراكب للتهمة فى الواقع الدرامى يختلف عن اتهام عامل التذاكر الكاذب له «هذا أمر آخر» حيث عليه أن يخضع لاتهام عشرى السترة وحكمه أيّا ما كان الأمر كما سيحدث فى نهاية العرض . كما أن التظاهر بإرجاء الديمقراطية «نتداول فيه فيما بعد» يتحول إلى قتل مادى لها فى الواقع الدرامى حيث لا تتم مناقشة هذا الموضوع مرة أخرى.

وهنا قد يقفز الواقع المعيش إلى الذهن مرة أخرى «ففى ثورة ١٩٥٢ تضافرت الأصول الدينية ، السياسية والوطنية، الإرهابية مع البنية العسكرية فى تغييب الديمقراطية، وبالتالى فى إقامة علاقة تبعية لم تكن من قبل بين العسكرى والمدنى» [١٣٣] ، بين

عشرى السترة والراكب.

إن صلاح عبد الصبور يبرز مرة أخرى سوء أفعال البشر بوصفها مبرراً لقطع العطاء الإلهى عنهم ، وهى ذات الرؤية المثالية التى طرحها الحلاج :

تعالى الله ، قد يأنف أن ينظر فى مرآتنا ذاته
فيصرف وجهه عنا (١٣٤)

ولكن إذا كان الحلاج قد طرح هذه الرؤية فى محاولة لدفع الناس إلى عمل الخير ، فإن عشرى السترة يرددها لغرض آخر مختلف تماماً وهو محاولة إقناع الراكب بأن الأمر أكبر وأهم من حياته حتى يتسنى له قتله .

عامل التذاكر : هل أدركت كم الأمر خطير
يستدعى إنكار الذات
الراكب : جداً .. يا مولاى
عامل التذاكر: هل أنت علي استعداد أن تصنع شيئاً
من أجلى
من أجلِ الوادى
الراكب : بل من أجلك يا مولاى
دعنى أبحث عنه معك
عامل التذاكر : تبحث عنه معى ..؟

الراكب : اسمح لى يا مولاى

عامل التذاكر : ها هو ذا

الراكب : من ..؟

عامل التذاكر : أنت ..! (١٣٥)

إن سياق الخطاب يتراوح بداية بين الطلب / الاستفهام العامل (هل أدركت – هل أنت) وإجابة الراكب (جدًّا .. يا مولاى – بل من أجلك يا مولاى) ، حيث يعمل سؤال العامل على محاولة إقناع الراكب بوجهة نظره ، وتحمل إجابة الراكب اقتناعًا بطريركيًّا بتقديم المساعدة من أجل عشرى السترة (مولاى) لا من أجل الوادى . (١٣٦)

وحين يتحول الخطاب إلى طلب الزاكب المتمثل فى صيغة الأمر / الرجاء «دعنى أبحث عنه معك» ، يصفعه العامل بالاستفهام الاستنكارى «تبحث عنه معى ؟»، وكأن صيغ الطلب بأنواعها حق وحكر لعشرى السترة الذى يملى رغباته وأوامره ويحقق مع من يشاء .

لقد أدرك الراكب أنه قد تطاول وتجاسر على فعل الطلب حتى وإن كان الطلب هو مساعدة العامل ، لهذا فهو يستسمحه مرة أخرى عله يرضى عنه ويتركه يساعده «اسمح لى يا مولاى» مستخدمًا كلمة «مولاى» للمرة الثالثة فى هذا المقطع لإبراز

الخضوع التام والاستلاب الكامل ، وهنا لابد لعشرى السترة كما عودنا أن يقفز مرة أخرى ليحتل مساحة أكبر من أرض الطغيان أمام تراجع الراكب المسكين .

إنه يطلق قنبلة لغوية مستخدمًا أقوى صيغة تأشيرية فى اللغة العربية «ها هو ذا» التى تستخدم التنبيه والضمير والإشارة معًا ، لتعيين الحضور المكثف «هنا والآن» لـ «أنت» المخاطب ، حيث يساهم اسم الإشارة «ذا» فى تفريغ ضمير الغائب «هو» من دلالته وتحويله إلى ضمير مخاطب «أنت» متعين ومشار إليه .

إن الراكب يندهش من التحول الفجائى للعلاقة بينه وبين عشرى السترة من الصداقة والود إلى الاتهام البيّن ثانية (من..؟)، فيجيبه الراكب مرة أخرى بالمعادل المختزل للعبارة السابقة (ها هو ذا) المتمثل فى كلمة (أنت) بما تحمله أيضًا من دلالة الحضور المكثف للمخاطب الحاضر هنا والآن ، حيث تقوم بدور التأكيد القاطع للدلالة / الاتهام .

إن عشرى السترة يتفضل مشكوراً بشرح أسباب هذا التحول المفاجئ للراكب / المشاهد من خلال هذا المونولوج متوسط الطول الذى سنقسمه إلى أربعة أقسام:

القسم الأول يتمثل فى تصوير حجم المشكلة:

افهمنى أرجوك
كان الأمر حبيساً لا يعرفه إلا بضعة أشخاص
من خلصائى
حتى انتشر النبأ الفادح
وصل إلى أعدائى
وتسرب منهم للعامه
ولهذا لا يتسع لنا الوقت الآن
لنميز بين الصادق والكاذب
لابد من الحسم
لو لم أفعل لاختل نظام الوادى
إنى أعرف ما أفعل [١٣٧]

إن نسق مجال فداحة انتشار الخبر يسير فى متوالية تصاعدية (خلصائى - أعدائى - العامة) حيث يطرح هذا النسق فكرة أقرب ما تكون إلى المواجهة العدائية بين عشرى السترة والشعب، فالأعداء الأنداد أقرب إليه من العامة .

وإذا كان مسرح العبث يرتكز على «وجهة نظر فلسفية بحتة ، فكل شىء فى هذا العالم الذى نعيشه يعوزه المنطق والإحساس السليم والمعنى» [١٣٨] ؛ فإن مساواة عشرى السترة الدلالية بين مفهومى الصدق والكذب تحت شعار الحسم تعد هى مفتاح

التشفير المسرحى العبثى فى هذا النص .

فالرغبة فى المحافظة على السلطة الفردية الديكتاتورية هى التى أوقعتنا فى هذا التناقض العبثى (كاذب = صادق) ، حيث تتجلى هذه الديكتاتورية لغويًا فى السطر الأخير من الفقرة «إنى أعرف ما أفعل» ، والذى يمكن اختزاله سيميولوچيّا إلى «ى - أنا - أنا» ليعد دليلاً لغويًا على الحضور الدرامى المكثف لأنا عامل التذاكر التى لا يقابلها أحد .

أما القسم الثانى من المونولوج فيعرض تصور عامل التذاكر لحل المشكلة :

سأقول لهم فى صحف الغد إنى نفسى
قد أمسكت الجانى ،
وقتلته
وسأعرض جثتك وصورتك على الناس (١٣٩)

إن المفارقة تكمن فى أن تصور حل المشكلة لا علاقة له بحل المشكلة الحقيقية بل إنه يتمثل فى تزييف وعى الناس بها ، فكما يقول صلاح عبد الصبور: «فى عصر كهذا العصر هناك كمية رهيبة من الخداع الروحى بتأثير المستخدمات والتقدم التكنولوچى .. إعلام ، دعاية، توجيه ، إرشاد أيًّا ما كان الاسم الذى يطلق على ذلك إلا أنه فى النهاية يندرج تحت ما أسميه

الخـداع الروحـى الموجــه إلى تشـويه الإنسـان وسلبـه وعـيـه المستقل». [١٤٠]

وقد لعبت اللغة / العلامة دورًا بارزًا فى جذب انتباه الجمهور إلى فـاعل هذا التـزييف من خـلال الضمـائر البارزة والمستـترة والتـوكـيد المعنوى (أقـول – إنـى – نـفسـى – أمسكت – قـتلت– أعرض) حيث تعمل تأشيريًّا على الإبراز المكثف للفاعل الدرامى المتجسد / عشرى السترة .

أما القسم الثالث من المونولوج فيعرض محاولة إقناع الراكب بالحل :

إنك رجل طيب
مخلوق من أنبل طينه
أهل للتضحية الكبرى
أنت على استعداد أن تصنع شيئًا من أجلى
هل تذكر ..؟
دعنا من هذا الموضوع الآن
نتداول فيه فيما بعد [١٤١]

إن مـحـاولات إقنـاع العـامل للراكب تتـمـثل فى ثلاث آليـات أوّليـة؛ الأولى : النفـاق، فى قـوله (رجل طيب – مـن أنبل طينه) مـقــارنة بوصــفـــه الســابق له (رجل ســوقى عــادى من أهل

الوادى)[١٤٢]. الثانية : تزييف الوعى ، المتمثل فى تصوير القتل غير المبرر بأنه تضحية كبرى. الثالثة : الاعتماد على عالم الخطاب universe of discourse ، عبر تذكير الراكب بوعده السابق بمساعدة العامل في حل هذه المشكلة ، «فعندما نرجع إلى شيء ما فى مجرى الحوار يفترض أن نكون قد سلمنا بوجوده على نحو ما . هذه المراجع التى تمثل مواضيع الخطاب تأخذ مكانها فى عالم الخطاب بوصفها مواقع يجرى الرجوع إليها» . [١٤٣]

وقد وصفت آليات الإقناع الثلاث السابقة بأنها أولية لأن الآلية الأخيرة المتضمنة فى قوله :

دعنا من هذا الموضوع الآن

نتداول فيه فيما بعد [١٤٤]

وهى آلية الديكتاتورية وتغييب الديمقراطية - وبخاصة أن هذا الموضوع أيضًا قد أغلق تمامًا ولم يفتح ثانية - هى الآلية المتحكمة فى تنفيذ عشرى السترة للفعل الذى يريده سواء اقتنع الراكب أو لم يقتنع .

وهنا نصل إلى الجزء الرابع والأخير من المونولوج ، وهو اختيار وسيلة القتل .

أسألك سؤالاً لتجيب جوابًا يتفق وذوقك

هب أن أمامك أربع آلات للموت

السوط .. (١٤٥)

إن السؤال يطرح ديمقراطية شكلية ومفرغة من مضمونها ، ديمقراطية أن تختار وسيلة قتلك الحتمى دون مبرر .

وفى هذه اللحظة الحاسمة من العمر يتحول المونولوج إلى ديالوج ، حيث يرفض الراكب وسيلة القتل «السوط» فيقترح عليه العامل وسيلة قتل أخرى لها رصيد تاريخى ديكتاتورى أيضاً .

الراكب : لا .. لا ..

عامل التذاكر : لا يتفق وذوقك

هذا أسلوب همجي متخلف

تيمورلنك الهمجى!

ما رأيك فى السم

الراكب : لا .. لا ..

عامل التذاكر : لا يتفق وذوقك .. أيضاً

أنت على حق

أسلوب ممزوج بالخسة والغدر

أسلوب الديتشى (١٤٦)

وإذا كان القارئ العادى يعرف تيمورلنك (١٣٣٦-١٤٠٥) الفاتح المغولى المسلم الذى اجتاحت جحافله المنطقة الممتدة من

منغوليا إلى البحر الأبيض المتوسط واشتهر بوحشيته وقتله لأعدائه ضرباً بالسوط ؛ فإن القارئ المثقف قد يلتبس عليه الأمر في تعيين «الديتشى» المقصود فى هذا السياق .

فماهر شفيق فريد ـ مثلا ـ اعتقد أن هناك خطأ مطبعيّا، وأن الاسم الصحيح هو «الدوتشى/موسولينى» على الرغم من أنه لم يشتهر بقتل أعدائه بالسم . (١٤٧)

والديتشى المقصود هو «كرستيان بورجيا» أحد زعماء أسرة الميدتشى الذى يقول عنه كريستيان غاوس فى مقدمة كتاب مكياڤللى : «وإذا كان هناك من بطل للأمير ، فهو سيزار بورجيا، الذى تحتل أعماله ومآثره الفصل السابع من الكتاب بعد إضفاء عبارات الإطراء والثناء عليه». (١٤٨)

ويرى «ول ديورانت» أنه يُعزى لسيزار بورجيا وأسرة الميدتشى أنها كانت «تقوم بتسميم الكرادلة لتعجل بعودة ضياعهم إلى الكنيسة» (١٤٩) ، وأن «هذه الحوادث الكثيرة للقتل بالسم تبلغ المائة» (١٥٠) ، وأن «الثرثارين من أهل روما كانوا يتحدثون عن سم بطئ المفعول يسمونه الكنتريلا cantarella أهم عناصره الزرنيخ ، ويقولون إنه إذا وضع مسحوقه فى الطعام أو الشراب ـ وحتى فى نبيذ العشاء الربانى نفسه ـ فإنه يحدث موتًا بطيئًا يصعب تتبع سببه». (١٥١)

وأيّا ما كانت المبالغات فى هذا الموضوع ؛ فإن نسب القتل الغادر بالسم الذى يدسه الباباوات للكرادلة فى أيام النهضة حتى تعود ضياعهم إلى الكنيسة ثابت فى التاريخ ومسجل باسم الميدتشى التى يشير النص إلى زعيمها فى محاولة لفضح وتعرية الديكتاتورية الدموية ، حتى وإن اتشحت بثوب الإسلام أحيانًا «تيمورلنك» ، أو بمسوح المسيحية أحيانًا أخرى «أسرة الميدتشى» .

إن عامل التذاكر الآمر الناهى يقترح ويرفض وسيلة قتل جديدة ، دون أن يجرؤ الراكب على إبداء رأيه :

ما رأيك فى الغدارة
لا .. لا .. أنا نفسى لا أهواها
قتل عن بعد ، دون ملامسة محمومة
أسلوب عصرى مبتذل ،
لعب صغار جبناء
يحتاج الموت إلى أسلوب تقليدى ،
يحفظ رونقه وجلاله (١٥٢)

ثم ينتقل فى مداولته الديمقراطية للغاية من اقتراحه الذى رفضه إلى تحديد وسيلة قتل تراثية أكثر دموية ينفذ بها فعله على الفور دون انتظار إجابة الراكب :

آه .. الخنجر ..

الإسكندر ..

معذرة .. يا عبده

يا أنبل مخلوق صادفته

فليمسك الخنجر ..

فليدخلك الخنجر

«يطعنه بالخنجر» (١٥٣)

إن الربط بين أدوات القتل التي يستعرضها العامل أمام الراكب والجمهور مرة أخرى - فهى موجودة على المسرح بوصفها وسيلة تهديد دائمة منذ أن أخرجها العامل/الإسكندر فى بداية المسرحية - وبين بعض الشخصيات التراثية التى تعد علامات على الديكتاتورية يعد إشارة واضحة إلى استمرارية طغيان السلطة على مر التاريخ؛ وكأنه حقيقة سرمدية .

كما أن اختيار العامل مرة أخرى أيضًا لشخصية الإسكندر حتى يرتدى قناعها وينفذ القتل بوسيلتها / الخنجر تجعل المشاهد يستعيد صورة الإسكندر التاريخية ليقارن بين الشخصيتين باحثًا عن وجه الشبه الذى سيظهر لنا فى ختام المسرحية ، «فمرونة النسق الإيحائى تسمح بتوضيح كيفية استثمار سلسلة من البنيات الأيديولوجية لدى القارئ أو المتفرج

فى الشخصية نفسها سواء بواسطة عناصر خارجية عن النص تاريخية أو أسطورية ، أو بواسطة عناصر مستخدمة فى العرض». (١٥٤)

إن الراوى يتدخل هنا لسببين؛ الأول : تصدير الفعل الدرامى السابق / فعل القتل لغويّا ، والآخر : كسر الإيهام المسرحى بتوجيه الكلام للجمهور فى محاولة منه لجذب انتباهه حتى يحاول اكتشاف المغزى الكامن خلف ما يحدث من عبث .

الراوى : لا أملك أن أتكلم

وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى

بالصمت المحكم

الراكب : آه ...

لكنا لم نتداول بعد

عامل التذاكر : نتداول فيما بعد (١٥٥)

ويشى خطاب الراوى بسلبيته تجاه هذه الجريمة البشعة ، كما يشى بسلبية الجمور أيضًا الذى يوجه له الخطاب دعوة بالصمت ، والصمت فى مثل هذا الموقف العصيب يعد مساهمة إيجابية فى تدعيم طغيان الديكتاتورية الذى لا يجد من يوقفه .

إن الراكب المتألم يتعجب من قتل عشرى السترة له قبل أن يتركه يختار وسيلة القتل المناسبة كما وعده (لكنا لم نتداول

بعد)، فيحسم عشرى السترة الأمر بقوله (نتداول فيما بعد) ، حيث تؤدى السخرية فى هذا الموقف / السياق دوراً دلالياً بارزاً «فالسخرية من بين جميع المجازات هى الوحيدة التى يجب أن تخرجنا دائمًا من النص ، إلى الشفرات والسياقات والمواقف . وفى الحقيقة فإن تحيز السخرية هذا هو بالضبط ما يجعل منها مشكلة سيميائية مثيرة» (١٥٦) ، حيث يشير تداول ما بعد الموت الساخر إلى التغييب الحقيقى والكامل لكل ألوان الديمقراطية وأشكالها فى ظل الحكم الديكتاتورى .

وعلى الرغم من هذه الديكتاتورية الوحشية ؛ فإن تكنيك المسرحية الفنى لا يخرج بها عن إطار الفارس الذى أراده لها المؤلف، حيث يعد «عدم الملاءمة بين ما تقوله الشخصية بلسانها وبين ما تفكر فيه فى الواقع من أبرز أسباب إثارة الضحك»(١٥٧)، «فالمستبد الذى (يخيف) بكلامه الممثل الذى يشترك معه في العرض بشكل متخيل ، يخلق لدى المتفرج عواطف شتى ليس من بينها الخوف» (١٥٨) ، حيث يعمل «الفعل عبر التعبيرى على إنتاج أثر ما على المتفرج ، وأثر مصطنع على الممثل الذى يشترك معه فى العرض مع التحفظ المهم على كون هذين الأثرين مختلفين» . (١٥٩)

إن الراكب يصر على إثبات براءته وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة.

الراكب : أقسم أنى .. لم أقتل .. لم أسرق

أقسم .. أقسم ..

عامل التذاكر : أعلم هذا يا أنبل مخلوق

هل تدرى من قتل الله ،

وسرق بطاقته الشخصية

لا ، لن أكشف أمره

لكن .. لا بأس

افتح عينيك لآخر مره

انظر آخر نظره

«يفتح العامل السترة الملاصقة للجلد ، ومن بين جلده وثوبه يخرج البطاقة البيضاء ، ويلوح بها أمام عينى الراكب المحتضر الذى يسقط ميتًا بعد نظرته الأخيرة». (١٦٠)

إن الراكب يؤكد براءته لعامل التذاكر بالقسم الثلاثى ، لكن قمة المفارقة تكمن فى معرفة العامل للقاتل والسارق الحقيقى ، وبهذا يصبح القتل فعلاً عبثيًّا غير مبرر ، حيث لا يكتفى «الاستبداد باعتصار الإنسان واستنزافه رعبًا ، بل هو ينتهى بالإجهاز عليه» . (١٦١)

إن صلاح عبد الصبور الذى يرغب فى إدانة هذا الاستبداد يجعل عامل التذاكر يكشف للراكب السر بعد أن تيقن من أن

هذا السر سيدفن معه ، وهو يتمثل فى الإبانة المسرحية لبطاقة الله البيضاء التى يلوح بها عشرى الستيرة أمام عينى الراكب، فهو ذاته قاتل الله وسارق بطاقته الشخصية .

إن السر لم يمت مع الراكب الطيب فنحن أيضًا جمهور الصالة المنبه الذهن سيميولوچيًا فى كل لحظة قد عرفنا أيضًا هذا السر ، ولهذا نلتفت إلى الملامح المشتركة بين وجه عشرى الستيرة سارق بطاقة الله ووجه الإسكندر الذى «شيئًا فشيئًا بدأ يعتقد أنه إله حقًا وبأكثر من المعنى المجازى لهذا اللفظ ! وهكذا ابتداء من ربيع عام ٣٢٧ (ق. م.) بدأت سياسته الخاصة بالمزج وإدماج العناصر المقدونية بالفارسية تأخذ منحنى جديدًا عندما أزمع على اقتباس عادة فارسية هى السجود التى كان يتعين بمقتضاها على جميع من يقتربون من الملك أن يؤدوها» . (١٦٢)

فالإسكندر هو صاحب أول قناع وصاحب آخر قناع قام عامل التذاكر بارتدائه حتى يلفتنا المؤلف أيضًا إلى أنه «ما من مستبد سياسى إلا ويتخذ له صفة قدسية يشارك بها الله ، أو تعطيه مقامًا ذا علاقة بالله» . (١٦٣)

عامل التذاكر : آه .. كيف سأحمل جثة هذا الرجل الممتلئه

«متجهًا للراوى»

ساعدنى يا هذا

احمله معى

الراوى : «متجهًا إلى الجمهور»

ماذا أفعل

ماذا أفعل

فى يده خنجر

وأنا مثلكمو أعزل

لا أملك إلا تعليقاتى

ماذا أفعل !

ماذا أفعل ؟

« النهاية » (١٦٤)

إن الجثة مازالت ماثلة أمامنا على المسرح ، والعامل يطلب من الراوى أن يشاركه فى الجريمة بحملها معه ، والراوى يطلب من الجمهور الأعزل والمتفرج مثله أن يهديه إلى مهرب من المشاركة فى هذه الجريمة، وإن كانت المقابلة (أعزل / خنجر) فى هذا السياق تقطع بحتمية مشاركة الراوى للعامل فى جريمة حمل الجثة . وبهذا تشير توجهات الخطاب (العامل -الراوى) (الراوى -الجمهور) بالتضافر مع قوله (مثلكم) ، ومع الموقع السيميولوچى الدال الذى يقف فيه الراوى (حافة المسرح) «حيث

إن الجمهور، يستخدم جسديّا ونفسيّا فى الفضاء المسرحى»[١٦٥]، إلى أن صلاح عبد الصبور يتهم الراوى والجمهور أيضًا بالمشاركة فى جريمة حمل جثة الراكب عبر صمتهما المشين أمام النمو المتواتر لاستبداد عامل التذاكر / السلطة . وبهذا «تتمكن سيميوطيقا المسرح من إظهار استلاب الإنسان من خلال فضح الخطاب السائد فى المجتمع» [١٦٦] ، وبخاصة فى مثل هذه النوعية من المسرحيات التى تعمل على «مشاركة المتفرج إيجابيًا فى العرض ، وعلى ضرورة إيقاظ وعى المتفرج النقدى بمثالب الأيديولوچية السائدة فى تصويرها للواقع بحيث ينتبه المتفرج إلى ضرورة تغييرها» . [١٦٧]

وربما ردتنا فكرة اتهام الجمهور إلى الإسكندر مرة أخرى ، حيث «يرى ديورانت أن الإسكندر لو أنه تخلى عن فكرة أنه «ابن الإله آمون» لكان من المحتمل أن يغضب المصريون لخروجه هذا الخروج العنيف عن السوابق المقررة عندهم» [١٦٨] ، وفى مقابل هذا نجد أن «عادة السجود قد عارضها المقدونيون بشدة ، فأسقط الإسكندر السجود من حسابه نهائيّا»[١٦٩]، وعلى هذا فإن «الإسكندر لم يفكر فى تأليه نفسه إلا فى الشرق موطن تأليه الحكام» [١٧٠] ، فكلما زادت سلبية الشعب وخضوعه زاد طغيان الحكام واستبدادهم كما حدث مع الراوى والجمهور ،

حيث ينطبق على الموقف جملة ذلك المثل العامى الذى أشرنا إليه فى البداية «يا فرعون مين فرعنك ، قال ما لقيتش حد يردنى» ، والذى يقول تيمور فى شرحه: «الفرعنة : عندهم التجبر والعتو ، أى قيل لفرعون موسى من ساعدك على جبروتك وعتوك حتى ادعيت أنك الرب الأعلى ، فقال لم أجد من يردنى فى أول الأمر فتماديت» . (١٧١)

فمسرح العبث ليس مسرحًا خاليًا من المعنى ، و «وظيفة النقد إزاء الأعمال التى تطرح رؤى وأشكالاً فنية جديدة أن يعيد خلق هذه الأعمال بالصورة التى تفك مغاليقها وتيسر للقارئ أو المشاهد أن يتعرف على رؤاها وكنوزها المخبوءة» . (١٧٢)

فمسرح العبث مسرح هادف يفجر قضايا المجتمع بتقنياته الجمالية الخاصة ، فهو عمل فنى قبل كل شىء ، وكما يقول موكارفسكى – فى مقاله : الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية – «إن قلنا إن العمل الفنى يحيل إلى سياق الظواهر الاجتماعية ، فإننا لا نؤكد أنه يطابق بالضرورة هذا السياق بطريقة تجعلنا نستطيع أن نأخذ هذا العمل مأخذ الشهادة المباشرة أو الانعكاس السلبى دون أى تحفظات . فالعمل الفنى – شأنه فى ذلك شأن جميع العلامات – يمكن أن تربطه بالشىء المعنى علاقة غير مباشرة من النوع الاستعارى» . (١٧٣)

وإذا كانت السيميوطيقا - كما يقول كالر - «هي بالتحديد محاولة كشف هوية الشفرات والآليات التي ينتج النص خلالها في النواحي المختلفة للحياة الاجتماعية»[١٧٤]؛ فإن تطبيق نموذج «سوريو» على هذا النص يكشف عبثيته المطلقة ، حيث سيكون الحساب الدرامي كما يأتي :

♌ البطل ، عامل التذاكر .

☉ غايته ، الحفاظ على نفسه وسلطته .

♅ متلقي الغاية، هو أيضًا لأنه يبغي تحقيق مصلحته الشخصية .

♎ الميزان ، هو أيضاً فهو الذي يحكم ويحاكم .

☾ المساعد، الراوي وهو مساعد للبطل سواء في تصدير الفعل أو القول أو حمل الجثة.

♂ الخصم ، ظاهريّاً فقط هو الراكب المسكين .

لكن إذا التفتنا إلى أن الموقف بين عامل تذاكر وراكب معه تذكرة هو أساساً موقف تكامل لا موقف خصومة، بالإضافة إلى أن الراكب المستبسلم كان يحاول مساعدة البطل مساعدة حقيقية في حل مشكلته، سنكتشف أنه يجب اعتبار الراكب أيضًا مساعداً للبطل! وأن الحساب الدرامي للموقف الثابت الممتد في المسرحية هو : ♌ ☉ ♅ ♎ - (♌) ☾ ☾

وهنا يعجز نموذج سوريو ذو الـ (۰۰۰ر۰۰۰ر۲) وجه عن الرصد البنيوى الصورى لهذه المسرحية التى لا تحتوى على الخصم المناوئ ، فأفق الفن دائمًا أرحب من أفق التنظير، حيث يجب فى كل جملة حسابية لدى سوريو أن تحتوى على العناصر الست كافة سواء قام الشخص الواحد بتأمين أكثر من دور ، أو قام بالدور الواحد أكثر من شخصية .

إن كسر نموذج سوريو المتمثل فى إسناد الوظائف كلها لعامل التذاكر ، وقيام باقى الأشخاص بمساعدته يعد - من وجهة نظرى - دليلاً بنيويًا على نجاح صلاح عبد الصبور سيميولوچيًا ودراميًا فى تجسيد الطغيان والديكتاتورية الكاسحة.

فالمسرحية ليست خالية من الصراع الدرامى فى جوهرها وأقرب ما تكون إلى القصيدة كما تصور وليد منير من خلال رصده الرياضى للرابطة التساهمية بين الشخصيات ، حيث حصر العوامل الجوهرية داخل هذا النص فى عاملين فقط :

١- عامل التذاكر (ص ١)

٢- المسافر (ص ٢)

والرابطة التساهمية بينهما هى :

ص ١ ◯———◯ ص ٢ [١٧٥]

ثم قال فى تعليقه «كلما مالت الرابطة التساهمية فى المسرحية إلى البساطة والانفتاح «مسافر ليل - الأميرة تنتظر» دلت بهذا على اقتراب شكلها من القصيدة» . (١٧٦)

وتجدر الإشارة هنا إلى نقطتين جوهريتين:

الأولى : أن صلاح عبد الصبور يحقق فى هذا العمل قمة المسرحة على مستوى العرض/ العلامة، و «قاعة الاستعراض، لا الشعر، هى الناقد الأول للحياة» كما يقول جيمس جويس فى الجملة التى صدر بها إيكو كتابه «قراءات محرفة» . (١٧٧)

والأخرى : أن الراوى - الذى أغفله وليد منير فى رابطته التساهمية - هو مفتاح التوجيه السيميولوچى القائم بمعظم آليات المسرحة داخل النص إن لم يكن قائمًا بها كلها .

إن هذا الثراء السيميولوچى لشخصية الراوى هو ما دعانى لتقديم الجدول التالى الذى يرصد الوظائف السيميولوچية للراوى داخل النص، والذى يبين أن كتاب وليد منير «فضاء الصوت الدرامى» يعمل خارج مجال المسرح فى حقيقة الأمر. فكما يقول «تودورف»: «إن الاعتماد على مبدأ البنية الشكلية المباشرة يقود إلى العقم وينتهى إلى مجرد التصنيف المحدود» . (١٧٨)

وهذا ما لم يقع فيه رشاد رشدى الذى أدرك أنه «على الرغم من

اختلاف هذه المسرحيات - مسرحيات العبث - عن المسرح التقليدى فهى تقدم عروضًا مسرحية ناجحة ، حيث تتوفر فيها عناصر المسرح الخالص» . (١٧٩)

الوظائف السيميولوجية لخطاب الراوي

مسلسل	رقم الصفحة	الوظيفة	الإشارة للوظيفة
١	٦١٨-٦٢٠	أ - كسر الإيهام .	أ - بطل روايتنا ومهرجها .
		ب- بديل البرولوج .	ب- يدعى - صنعته - وهو يسافر ..
		جـ- تصدير لفعل التمثيل .	جـ- هو ذا يتململ سأمانًا ..
٢	٦٢١-٦٢٢	أ - كسر الإيهام .	أ - معذرة ..
		ب- تصدير للفعل الدرامي القادم / ظهور الإسكندر	ب- فالعظام يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ ..
٣	٦٢٣	أ - تصدير لفعل التمثيل .	أ - الراكب تسرى الدهشة فى فكيه وعينيه..
		ب- تصدير للقول التالي .	ب- وهو يقول لنفسه
٤	٦٢٤	أ - تصدير لفعل التمثيل .	أ - الراكب يتأرجح كالميزان المهتز ..
٥	٦٢٦-٦٢٧	أ - تصدير لفعل التمثيل .	أ - تمتد يد الإسكندر فى الجيب الأيمن ..
		ب- تصدير للقول التالي .	ب- يتحسسه خجلانًا . ويقول :
٦	٦٢٦-٦٢٧	أ-تثبيت الوحدات الإعلامية للعالم الدرامي .	أ - المشهد يتلخص فيما يأتى : ..
		ب- تصدير لفعل التمثيل .	ب- الراكب محموم بالرعب ، يتغير وجهه ..
٧	٦٢٨	أ - بديل المونولوج .	أ - قال الراكب فى نفسه ..
٨	٦٣٠	أ - تصدير لفعل التمثيل .	أ - العامل يلقى فى ضيق أسلحته ..
٩	٦٣٤-٦٣٥	أ - تصدير للفعل الدرامي القادم .	أ - العامل يخلع سترته الرسمية ..
		ب- تصدير لفعل التمثيل .	ب - العامل يفتح فمه ..
١٠	٦٣٩-٦٤٠	أ - تصدير لفعل التمثيل .	أ - العامل يخلع سترته الرسمية ..
		ب- شغل فضاء النص .	ب- ويذكرني هذا أنى أبغى أن ألقي تعليقًا حول اللون الأصفر ..

مسلسل	رقم الصفحة	الوظيفة	الإشارة للوظيفة
١١	٦٤٦-٦٤٧	أ - كسر الإيهام . ب- شغل فضاء النص .	أ - هذا ليس صحيحًا ، معذرة لمقاطعته . ب- لكن أبغي أن ألقي تعليقًا آخر ..
١٢	٦٤٧-٦٤٨	أ - شغل فضاء النص . ب- تصدير للقول التالي .	أ - إني أحفظ هذي الكلمات فيما أحفظه من درر القول مثل : .... ب- أما كلمة عشري السترة ، فهي ..
١٣	٦٤٩-٦٥٠	أ - تصدير للفعل الدرامي القادم .	أ - سر في الموضوع ، سر في الموضوع ..
١٤	٦٥٢	أ - تصدير لفعل التمثيل . ب- تصدير للقول التالي .	أ - العامل يستخرج نجمة مأمور أمريكي من جيبه .. ب- يتنحنح مزهوًا ، ويقول :
١٥	٦٥٤-٦٥٥	أ - تصدير للقول السابق . ب- كسر الإيهام . جـ- تصدير لفعل التمثيل . د - صناعة المفارقة .	أ - هذا حق فالعدل بلا مظهر كالمرأة دون طلاء ب- كالمسرح - مسرحنا هذا - دون ستائر جـ- ولهذا ، فالعامل يقفز كي يجلس في أعلي العربة فوق الرف الشبكي ويدلي ساقه ، ويؤرجح قدميه علي رأس الراكب د - لا تندهشوا ، هذا أيضًا حق فقديمًا قالوا : إن القانون .. فوق رؤوس الأفراد
١٦	٦٥٦	أ - تصدير لفعل التمثيل .	أ - العامل يفتح سترته الرسمية ..
١٧	٦٦٠	أ - تصدير لفعل التمثيل . ب- تصدير للقول التالي .	أ - الراكب تسعفه الحيلة يتلمس قلمًا من أقلام العامل يتصنع هيئة مبهور بالمعلومات ب- ويقول بصوت متزلف :

مسلسل	رقم الصفحة	الوظيفة	الإشارة للوظيفة
١٨	٦٦٤-٦٦٥	أ - تصدير لفعل التمثيل .	أ - العامل يهبط من فوق الرف ..
١٩	٦٧٨	أ - تصدير للفعل الدرامي السابق / القتل . ب - كسر الإيهام .	أ - لا أملك أن أتكلم ب- وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلي بالصمت المحكم
٢٠	٦٨٠-٦٨١	أ - كسر الإيهام .	أ - «متجهًا إلي الجمهور» ماذا أفعل ؟ ماذا أفعل ؟ في يده خنجر وأنا مثلكمو أعزل لا أملك إلا تعليقاتي ماذا أفعل ؟ ماذا أفعل ؟

ونخلص من الجدول السابق إلى أن الراوى فى هذا النص يقوم بسبع وظائف أهمها التصدير ، حيث يصدر فعل التمثيل الدائر [١٣ مرة] ، ويصدر القول التالى [٥] مرات، والسابق مرة واحدة ، ويصدر الفعل الدرامى القادم [٣] مرات، والسابق مرة واحدة . وبهذا يرتفع عدد مرات التصدير بأشكاله المتعددة إلى [٢٣] مرة ، مما يتفق مع حرص صلاح عبد الصبور فى هذا النص على لفت انتباه المشاهد للمسرحة .

أما الوظيفة الثانية فهى كسر الإيهام وتتكرر [٦] مرات حيث

يعد الراوى «بمثابة الوسيط والمكون لنوع من البعدين الجمهور والمسرح فى ذات الوقت لتوسيع حدود المسافة الجمالية، والقضاء على أية فرصة للاندماج»(١٨٠)، فالراوى «يلعب دور همزة الوصل الدرامية بين الخشبة والصالة، ويجعل للجمهور صفة المشارك فى العرض المسرحى، لا المستهلك فقط»(١٨١) ، مما يتفق مع حرص صلاح عبد الصبور فى هذا النص على التغريب المنبه لوعى المشاهد ، والذى يدفعه لإقامة الجدل الحى بين العرض وواقعه. فالممثل «يستمد من المشاهد ذلك العرض التمثيلى الذى تجرأ على أدائه، ونحن المشاهدين- بطريقة عكسية- نتلقى من العرض الجرىء للممثلين إمكانات جديدة من الوجود تتجاوز الحالة التى نكون عليها». (١٨٢)

أما الوظيفة الثالثة فهى شغل فضاء النص وتتكرر [٣] مرات. وتجدر الإشارة هنا إلى أن وصف تعليقات الراوى سيميولوچيا بـ «شغل فضاء النص» يرجع إلى أن تعليقات الراوى تعد تدعيماً ثقافيّا موجهًا للمتلقى يشغل فضاء النص ويساهم فى تشكيل أفق توقعه ، حيث يشير «مصطلح أفق التوقعات إلى نظام ذاتى مشترك أو بنية من التوقعات ، إلى نظام من العلاقات ، أو جهاز عقلى يستطيع فرد افتراضى أن يواجه به النص» (١٨٣) ، فإن «ما يسلم به محللو النصوص هو

أن المعرفة الخلفية المشتركة ضرورية ليحصل التفاعل والحوار بين المرسل والمتلقى» . [١٨٤]

وتهدف هذه الوظيفة داخل النص إلى تغذية فكر المشاهد بالتعليقات المساعدة له على الربط بين ما يدور داخل العرض وبين ما يدور فى عالمه الخارجي .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الوظائف الثلاث الأولى التى يتكرر استخدامها داخل النص [٣٢] مرة تعتمد فى جوهرها على خط سير رسالة الراوى المباشر مع الجمهور ، فهى تتضافر مجتمعة بالإضافة إلى وجود الراوى ذاته فى إثبات أن هذا النص العبثى الفكر نص ملحمى الأداء .

ولا تناقض في هذا ، فإذا كان بريخت قد وجد فى التغريب «وسيلة لتنشيط الموقف الثورى عند المتفرج والقارئ تجاه العالم»[١٨٥] ؛ فإن «طرح المشكلة من خلال العبث يجعل الطعنة التى يتلقاها المتفرج أكثر حدة» . [١٨٦]

فإذا كان «كينيث تيانان» يسمى مسرح العبث بـ «الطريق المسرحى المسدود» [١٨٧] ؛ فإن مسرح اللامعقول «لا يعكس يأساً لكنه يعبر عن دعوة إلى الإنسان الحديث للتفاهم مع العالم الرحيب الذى يعيش فيه ويهدف إلى تبديد الأوهام الكبيرة التى تثير خيبة أمل مريرة عند اكتشاف خلوها من المعنى» [١٨٨] ،

حيث يرى مارتن إيسلن أن مسرح العبث «يهدف إلى هز جمهوره وإيقاظه مما هو فيه من رضا واسترخاء ، ومقابلته وجهًا لوجه بوقائع الوضع الإنسانى الشرسة الوحشية ، كما يراها هؤلاء الكتاب . أما التحدى الذى يكمن وراء هذه الرسالة فهو كل شىء إلا اليأس . إن هذ التحدى ليس سوى قبول الوضع الإنسانى كما هو فى غرابته وعبثه واحتماله بوقار ونبل ومسئولية» . (١٨٩)

وبالعودة إلى نص «مسافر ليل» نفسه ؛ فإنه «لا يجوز أن تعنى هذه النهاية أى تشاؤمية من جانب المؤلف ، فهو يقتصر على أن يسجل الوضع الإنسانى فى لحظة من لحظات التاريخ وفى ركن من أركان العالم ، ويقول عن المقطورة «إنها جزء من العالم» . وكل ما يحدث فى مسافر ليل ليس نهاية ، فالرحلة تمضى ، والقطار حركة وليس توقفًا ، وعلى أى مخرج أن يعطى المتفرج إحساسًا بذلك . وقد تأتى لحظة وتدور فيها الدوائر على عشرى السترة ذاته» . (١٩٠)

أما الوظائف الأربع الأخرى الباقية التى يؤمنها خطاب الراوى فهى (بديل البرولوج prologue (١٩١) – بديل مونولوج الشخصية – تثبيت الوحدات الإعلامية للعالم الدرامى – صناعة المفارقة)، وتبرز كل واحدة منها مرة واحدة داخل النص ، حيث

تتضافر الوظيفتان الأولى والثانية فى إثبات أن الراوى فى هذا النص يقوم أيضًا ببعض وظائف الكورس فى المسرح الكلاسيكى ، أما الوظيفة الثالثة فهى وظيفة إعلامية لافتة لما يحدث داخل النص ، على عكس الوظيفة الرابعة اللافتة للمقارنة بين ما يحدث داخل النص وما ينبغى أن يكون .

وتجدر الإشارة إلى أن الفقرة الواحدة من خطاب الراوى قد تؤمن أربع وظائف سيميولوچية كما هو الحال فى الفقرة [١٥] ، وإلى أن وظائف الراوى المتعددة تتكرر [٣٦] مرة فى [٢٠] مقطع كلامى فقط ، مما يدل على حرص صلاح عبد الصبور البالغ فى هذا النص على إبراز المسرحة .

وهذا الحرص الفنى على إبراز المسرحة يتفق مع حرصه الموضوعى على الكشف والتعرية، مما يجعلنى أرشح عرض هذه المسرحية على مسرح دائرى ، لأن «الفضاء الدائرى له خصائصه : فنحن من الممكن أن نوجه فضاء مستطيلاً ، ولكن الفضاء الدائرى ، من طبيعته ألا يوجه . فهو يدعونا أن نترك نظرة المتفرج تواجهه من كل صوب فى وقت واحد وهو لا يسمح بأى إخفاء أو تعتيم . إن الفضاء الدائرى هو فضاء الأداء المنطلق ، الذى ليس به أسرار» [١٩٢] ، «ففعل الفضاء دائمًا ما يكون ذا دلالة معقدة بشكل ما ، ويقوم الإخراج بإيجاد معادل

مسرحي لتلك الدلالة النصية» .[193]

وفى ختام الحديث قد يقفز استفسار إلى الأذهان : إذا كان صلاح عبد الصبور قد اعتمد على الآليات الجمالية الملحمية فى إبراز المسرحة ، وعلى الفكر العبثى فى بناء النص، فهل كان هناك ضرورة لأن يكتب هذا النص شعراً ؟

والرد على هذا السؤال يتمثل فى استبصار العلاقة الفلسفية والجمالية بين الشعر والعبث، فكاتب اللامعقول «يتحاشى أن يترك للمنطق الذى هو معرفة جزئية بالوجود أن يقتل المعرفة الكلية للوجود وهنا نلتقى بوجه أساسى من أوجه الاختلاف بين النثر والشعر . لغة الشعر مبهمة موحية تسعى للاقتراب من لغة الموسيقى، وقد عمد مسرح اللامعقول إلى نقل المحاولة الشعرية إلى المسرح مستعيناً بمقومات هذا الأخير من حركة وإضاءة وحوار وصوت وتشكيل لتعميق صورة الوجود وتوضيح أبعاده المبهمة» .[194]

«إن كُتَّاب اللامعقول إنما يعنون أساساً بتجسيم صور شعرية هادفة إلى التركيز على أحاسيس الدمامة والهول التى يستشعرونها نيابة عن إخوانهم البشر عند مواجهة الوضع الإنسانى» .[195]

فدراما «اللامعقول عودة إلى المسرح الشعرى مثل مسرح

شكسبير ، ولكن برؤية جديدة» [١٩٦] . فمسرح «اللا معقول -مثل الشعر الحديث - يواجه مشكلة المعنى مواجهة علمية - لا عن طريق النظريات الجمالية أو النقدية كما فعل الرومانسيون - ولكن بتقديم أعمال فنية يتضح فيها أن الفن عالم قائم بذاته مستقل عن كل ما عداه بحيث لا يمكن أن يقارن أو يعادل بعالم الواقع .. وبالتالى فمعناه يجب أن يستمد من داخله» [١٩٧] .

وقد التفت أحمد عتمان على مستوى التقنيات الفنية إلى أن «التغريب يعنى ما كان قد أشار إليه شيلى من قبل وهو يتحدث عن شعره ، مبينًا أن هدفه هو إظهار الأشياء المألوفة كما لو كانت غير مألوفة»؛ [١٩٨]

وإذا كان التغريب آلية ملحمية؛ فإن «مواجهة المتفرج بشخصيات وأحداث لا يستطيع إدراك مغزاها تمامًا فى مسرح العبث تجعل من المستحيل على المتفرج أن يشارك فى العواطف والآمال التى تصورها المسرحية .. وبهذا يتحقق - فى مسرح العبث - التغريب الذى طالب به بريخت والذى لم يستطع تحقيقه فى مسرحه الملحمى» [١٩٩] ، فكما يقول روبرت ل. هيلز: «كل كاتب يستخدم التغريب عندما يظهر لجمهوره أوجهًا لدنيانا وطبيعتنا الإنسانية على نحو تذهلنا جدته» [٢٠٠] ، وبهذا يقترب مسرح العبث أكثر فأكثر من دائرة الشعرية .

فمسرح العبث «مسرح شعرى النزعة ، حتى فى حالة كتابته نثراً ، فهو مسرح يعتمد على الاستعارة الشعرية التى توحد بين مستويات التجربة وعناصرها المتباينة فى رؤية شاملة تبلور القانون العام الذى يحكم الأشياء في كليتها» . (٢٠١)

إن هذه العلاقة الوطيدة بين الفكر العبثى والخطاب الشعرى هى التى دعت صلاح عبد الصبور إلى الاعتماد على العبث أيضا فى صياغة مسرحية «الأميرة تنتظر» التى سنشرع فى تحليلها فى الفصل التالى .

هوامش الفصل الثانى

(١) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٦ ، ١٧ .

(٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦١٧ .

(٣) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٤) نفسه ، الصفحة نفسها .

(٥) نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ ، ط١ ، ص : ٨٢ .

(٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٨٥ ، ٦٨٦ .

(٧) أحمد تيمور باشا ، الأمثال العامية ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ط ٤ ، المثل رقم ٣٠٨٠ ، ص : ٥١٢ .

(٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة: ٦٨٥ ، والفارس Farce : هو المسرحية التي تتضمن مواقف التهريج والمرح المفرط بصورة قد تصل إلي حد الابتذال، راجع مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص: ١٦٦ .

(٩) جيمس ميردوند (تحرير) ، الفضاء المسرحي ، ترجمة : محمد سيد ـ الحسين علي يحيي ـ حسين البدري، مراجعة: محمد عناني، مركز اللغات والترجمة . أكاديمية الفنون، ١٩٩٦، ص : ١٦٨.

(١٠) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٤٨ .

(١١) المرجع السابق : ٢٥٠ .

(١٢) نعيم عطية ، مسرح العبث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، ط ١ ، ص : ١٦ .

(١٣) الطليعة avant-garde مجموعة من الأدباء يتميزون عن معاصريهم بالتجديد في الموضوعات الأدبية وصيغها ، انظر مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب : ٣٧ .

(١٤) نعيم عطية ، مسرح العبث : ١٤ .

(١٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٢٢ .

(١٦) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٤٤ .

(١٧) المرجع السابق: ٣٦ .

(١٨) المرجع نفسه : ٤٤ .

(١٩) إيكو ، سيمياء العرض المسرحي : ٢٠٣ .

(٢٠) صلاح فضل ، نظرية البنائية ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ط ١ ، ص : ١٠٥ .

(٢١) التغريب : مصطلح ابتدعه «بريخت» في مسرحه الملحمي epic theatre ، والمقصود به من وجهة النظر السيميولوچية هو خلق مسافة بين المشاهد والعرض تمنعه من الاستغراق وتستحثه علي ملاحظة عمل الوسائط السيميائية حاملة العلامة في ذاتها . انظر :

Baldick Chris : (1991) The Concise Oxford Ditionary of Literary Terms. Oxford University Press, p. 4-5.

(٢٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٢٣ .

(٢٣) see: Eco, umberto : A Theory of Semiotics, p. 224-226.

(٢٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٢٣ .

(٢٥) المرجع السابق : ٦٢٤ .

(٢٦) راجع تذييل صلاح عبد الصبور للمسرحية ، الأعمال الكاملة : ٦٩٩ .

(٢٧) التأطير المسرحي Framing Stage هو عزل جزء صغير من العرض ووضعه في إطار بغرض تصديره وإبرازه.

(٢٨) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٣١ .

(٢٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٢٤ ، ٦٢٥ .

(٣٠) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٢١ .

(٣١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٢٥-٦٢٦ .

(٣٢) ألارديس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة : دريني خشبة ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ط٢، ص : ٣١١ .

(٣٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٢٩ .

(٣٤) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٣٥) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٣٣ .

(٣٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٠ .

(٣٧) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٣٢ .

(٣٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٠ .

(٣٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٠ ، ٦٣١ .

(٤٠) المرجع السابق : ٦٣١ ، ٦٣٢ .

(٤١) Lotman, Yuri: (1976) Analysis of the Poetic Text. Trans. S. Barton Johnson. Ann Arbor. Michigan, p. 79.

(٤٢) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٧٦ .

(٤٣) ألارديس نيكول ، علم المسرحية : ٣٥٨ .

(٤٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٦ ، ٦٣٧ .

(٤٥) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٥١ .

(٤٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٦ ، ٦٣٧ .

(٤٧) انظر : كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٦٤-٢٦٦ .

(٤٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٨ .

(٤٩) البونية Proxemic نعت من Proxemics وهو علم المسافة بين شخصين أو أكثر عند مؤسسه الأمريكي «إدوار هول» ، والبون هو المسافة بين شيئين ، ومنه علم البون والبونية . انظر : كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٨٨ .

(٥٠) إيكو ، سيمياء العرض المسرحي : ٢١١ .

(٥١)كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٩٨ .

(٥٢) المرجع السابق: ١٩ .

(٥٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٣٩ ، ٦٤٠ .

(٥٤) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٣١ .

(٥٥) المرجع السابق : ٣٠-٣١ .

(٥٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٦ .

(٥٧) انظر : حازم شحاتة ، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ، ص : ٦٤ .

(٥٨) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٥٣ .

(٥٩) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٣٧ .

(٦٠) المرجع السابق : ٤٥ .

(٦١) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٣٧ .

(٦٢) المرجع السابق : ٢١ .

(٦٣) نك كاي ، ما بعد الحداثية والفنون الأدبية ، ترجمة : نهاد صليحة ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، ١٩٧٧ ، ص : ٦٦ .

(٦٤) المرجع السابق : ٦٥ .

(٦٥) أستون وساقونا ، المسرح والعلامات : ٦٧ .

(٦٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٠ .

(٦٧) روبرت شولز ، السيمياء والتأويل ، ترجمة: سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤ ، ط ١ ، ص : ١٣٢ .

(٦٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٠ ، ٦٤١ .

(٦٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٢ ، ٦٤٣ .

(٧٠) أستون وساقونا ، المسرح والعلامات : ١١٥ .

(٧١) المرجع السابق : ٧٠ .

(٧٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٣ .

(٧٣) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٥١ .

(٧٤) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢١٧ .

(٧٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٧٤٩ .

(٧٦) المرجع السابق ، ٦٤٤ ، ٦٤٥ .

(٧٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٦ .

(٧٨) المرجع السابق : ٦٤٧ .

(٧٩) براون ج . ب . ، و (يول ج)، تحليل الخطاب ، ترجمة وتعليق : محمد لطفي الزليطني – منير التريكي ، نشر جامعة الملك سعود ، المملكة العربية السعودية ، ١٩٩٧ ، ص : ١٥٦ .

(٨٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٧-٦٤٩ .

(٨١) كلود ليفي شتراوس ، الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم : شاكر عبد الحميد ، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ط ١ ، ص : ١١ .

(٨٢) چيل دلوز ، المعرفة والسلطة (مدخل لقراءة فوكو) ، ترجمة: سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ٢٢ .

(٨٣) وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتيه إلى التفكيكية ، ترجمة : يوئيل يوسف

عزيز ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ١٢٩ .

(٨٤) براون ج . ب ، تحليل الخطاب : ٢٦٩ .

(٨٥) محمد ناصر العجيمي ، المسرح الطليعي في مصر (١٩٦٢ ـ ١٩٧٤) ، منشورات دار المعلمين العليا بسوسة ، سلسلة آداب عربية ، مجلد (١) ، تونس ، ١٩٩١ ، ط ١ ، ص : ١١٢ .

(٨٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٤٩ .

(٨٧) المرجع السابق : ٦٤٩ ، ٦٥٠ .

(٨٨) صلاح عبد السصبور، الأعمال الكاملة : ٦٥٠ .

(٨٩) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٦٤ .

(٩٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥١ .

(٩١) صلاح عبد الصبور، الأعمالة الكاملة: ٦٥١ ، ٦٥٢ .

(٩٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٢ .

(٩٣) چون جانستر ، المسرح في مفترق الطرق ، ترجمة : سامي دريني خشبة ، مراجعة : رشاد رشدي ، دار الجيل للطباعة ، القاهرة ، مايو ١٩٦٧ ، ص : ٣١ .

(٩٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٣ .

(٩٥) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٣٢٢ .

(٩٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٣-٦٥٤ .

(٩٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٤ ، ٦٥٥ .

(٩٨) چون چانستر ، المسرح في مفترق الطرق : ٢٨ .

(٩٩) Elam, Keir: The Semiotics of Theatre and Drama: p. 78.

و(علم الحركة Kinesics) يهدف إلي دراسة الإيماءات والحركات الجسدية بوصفها قنوات للمعلومات . وقد فضل رئيف كرم في ترجمته لكتاب كير إيلام «سيمياء المسرح والدراما» تعريب المصطلح «الكنيزياء» علي ما فيه من فظاظة. ولهذا عدت إلي النسخة الإنجليزية مفضلا اعتماد ترجمة محمد عناني «المصطلحات الأدبية الحديثة ص: ١٧٢» وسيزا قاسم «مدخل إلي السيميوطيقا ص: ٣٨/٢» للمصطلح.

(١٠٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٥ ، ٦٥٦ .

(١٠١) باترس باڤيز ، لغات خشبة المسرح : ٨٩

(١٠٢) غالي شكري ، المثقفون والسلطة في مصر، دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٩٠، ط ١ ، ص : ٣٦٤.

(١٠٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٧ .

(١٠٤) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٠٥) أحمد شوقي ، الشوقيات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د. ت. ، ج ١ ، ص : ٣٦ .

(١٠٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٨ .

(١٠٧) شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت ، ١٩٨٠ ، ج ١ ، ص: ١٨٧.

(١٠٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٨ .

(١٠٩) محمد عبد المطلب ، تقابلات الحداثة : ٥٤ .

(١١٠) تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، ترجمة : أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية (١) ، القاهرة ، سبتمبر ، ١٩٩١ ، ط ١ ، ص : ١٢٧ .

(١١١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٥٩ ، ٦٦٠ .

(١١٢) شرح ديوان «أبو تمام» ، ضبط معانيه وشروحه وأكملها إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، حزيران ١٩٨١ ، ط ١ ، ص : ٤٢٦ .

(١١٣) محمد ناصر العجيمي ، المسرح الطليعي في مصر : ١٦٢ .

(١١٤) Eco, Umberto, et al. : (1992-1994), Edited by Stefan Collini. Interpretation and Overintepretation. Cambridge Unversity Press). p. 68.

وقد فضلت العودة للنص الإنجليزي هنا لأن المترجم ناصر الحلواني قد قام بترجمة عبارة إيكو« to be read in a economic way » ترجمة حرفية لا تتفق مع السياق من وجهة نظري «لكي تتم قراءته بطريقة اقتصادية» ، كما أنه قد ترجم « a given text » بـ «النص المعطي» ، والصحيح ترجمتها بـ «نص ما» .انظر ص : ١١١.

(١١٥) Frye, Northrop: (1957) Anatomy of Criticism (Princeton University Press, p. 5.

(١١٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٦٠ .

(١١٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٦١ .

(١١٨) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٣١٢ .

(١١٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٦١ ، ٦٦٢ .

(١٢٠) محمد الفارس ، الرؤية الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦، ص : ١٢٦.

(١٢١) ديمشيتز أ. (وآخرون) ، مقال : بريخت وعلم الجمال ، ضمن كتاب (المسرح والتغيير) مقالات في منهج بريخت الفني ، اختيار ومراجعة : قيس الزبيدي ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص : ٣١ .

(١٢٢) نعيم عطية ، مسرح العبث : ١١ .

(١٢٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٦٢ .

(١٢٤) المرجع السابق: ٦٦٤ ، ٦٦٥ .

(١٢٥) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٣٢٣ .

(١٢٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٢٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٦٥ .

(١٢٨) المرجع السابق : ٦٦٦ .

(١٢٩) نفسه ، الصفحة نفسها .

(١٣٠) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة : ٦٦٨ .

(١٣١) نعيم عطية ، مسرح العبث : ٩ ، ١٠ .

(١٣٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٦٨ ، ٦٦٩ .

(١٣٣) غالي شكري ، المثقفون والسلطة في مصر : ٣٦٣ .

(١٣٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٠١ ، ٥٠٢ .

(١٣٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٣ ، ٦٧٤ .

(١٣٦) حول تعلق الشعب بالسلطة البطركية ، انظر : هشام شرابي ، البنية البطركية (بحث في المجتمع العربي المعاصر) ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ط ١ .

(١٣٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٤ ، ٦٧٥ .

(١٣٨) يوسف عبد المسيح ، معالم الدراما في العصر الحديث ، المكتبة لعصرية ، بيروت ، د. ت. ، ص:٢٦٧.

(١٣٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٥ .

(١٤٠) المصري حنورة ، الأسس النفسية : ١١١ .

(١٤١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٥ ، ٦٧٦ .

(١٤٢) المرجع السابق: ٦٧٢.

(١٤٣) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٢٣١ .

(١٤٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٦ .

(١٤٥) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٤٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٦ ، ٦٧٧ .

(١٤٧) انظر : ماهر شفيق فريد ، مقال مسرح صلاح عبد الصبور : ملاحظات حول المعني والمبني ، مجلة فصول، المجلد الثاني ، العدد الأول ، أكتوير ١٩٨١ ، ص : ١٢٢ .

(١٤٨) مكيافللي، الأمير، تعليق : بنيتو موسوليني ، مقدمة : كريستيان غاوس ، تعريب: خيري حماد ، تعقيب: فاروق سعد ، دار الآفاق الجديدة، بيروت ، ١٩٨٥ ، الطبعة الثانية عشرة ، ص:٢٤ .

وتجدر الإشارة إلي أن استخدام اللقب الكامل «الميدتشي» يقيم الوزن ويجعل السطر الشعري يتكون من ثلاث تفعيلات كاملة من بحر المتدارك.

(١٤٩) ول ديورانت ، قصة الحضارة ، الطبعة العربية (٤٢) جزءًا ، الجزء العشرون ، ترجمة : محمد بدران ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ط ٢ ، ص : ١٨/٢٠ .

(١٥٠) المرجع السابق : ٢٠/ ١٠٩ .

(١٥١) نفسه : ١١٩/٢٠.

(١٥٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧ .

(١٥٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٨ .

(١٥٤) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٥٢ .

(١٥٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٨ ، ٦٧٩ .

(١٥٦) روبرت شولتز ، السيمياء والتأويل : ١٣٢ .

(١٥٧) ألارديس نيكول ، علم المسرحية : ٣١٨ .

(١٥٨) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٣٥٧ .

(١٥٩) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٦٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٧٩ ، ٦٨٠ .

(١٦١) نعيم عطية ، مسرح العبث : ٢٧٣ .

(١٦٢) إمام عبد الفتاح ، الطاغية (دراسة فلسفية في الاستبداد السياسي) ، عالم المعرفة (١٨٣)، الكويت ، مارس ١٩٩٤ ، ص : ٣٩ .

(١٦٣) المرجع السابق : ٢٥ .

(١٦٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٦٨٠ ، ٦٨١ .

(١٦٥) أن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٠٣ .

(١٦٦) أمينة رشيد ، مقال : السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر ، ضمن كتاب «مدخل إلي السيميوطيقا» ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، ص : ٦٤/١ .

(١٦٧) نهاد صليحة ، المسرح بين الفكر والفن : ٩٥ .

(١٦٨) إمام عبد الفتاح ، الطاغية : ٣٩ .

(١٦٩) المرجع السابق : ٤٠ .

(١٧٠) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(١٧١) أحمد تيمور ، الأمثال العامية : ٥١٢ .

(١٧٢) صبري حافظ ، التجريب والمسرح ، دراسات أدبية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ط ١ ، ص : ٤٣ .

(١٧٣) چان موكارفسكي ، مقال : الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية ، ترجمة : سيزا قاسم ، ضمن كتاب «مدخل إلي السيميوطيقا» ، إشراف : سيزا قاسم – نصر حامد أبو زيد ، ص : ١٢٦/٢ .

(١٧٤) چونثان كالر ، مقال : دفاعًا عن التأويل المفرط ، ضمن كتاب «التأويل والتأويل المفرط» ، تأليف : إمبرتو إيكو (وآخرون) ، ترجمة : ناصر الحلواني ، ص : ١٨٦ .

(١٧٥) وليد منير ، فضاء الصوت الدرامي (دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ ، ص : ١٥٥ .

(١٧٦) المرجع السابق : ١٦٤ .

(١٧٧) See: Eco, Umberto : (1963-1994) Misreading. Picador, London, 1994.

(١٧٨) صلاح فضل : نظرية البنائية : ٢٣٨ .

(١٧٩) رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلي الآن ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ط ٢ ، ص :١٧٣.

(١٨٠) أحمد العشري ، مقدمة في نظرية المسرح السياسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ط ١، ص : ١٠٤ .

(١٨١) أحمد عتمان ، قناع البريختية والشيوعية – دراسة في المسرح الملحمي ، دار إيجبتوس ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ط ١ ، ص : ٥٩ .

(١٨٢) هانز – جيورج جادامر ، تجلي الجميل ، تحرير: روبرت برناسكوني ، ترجمة ودراسة وشرح : سعيد توفيق، المجلس الأعلي للثقافة ، المشروع القومي للترجمة (٢٣) ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص : ١٦٠ .

(١٨٣) روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، ١٩٩٤ ، ط ١ ، ص : ١٥٦ .

(١٨٤) محمد مفتاح ، دينامية النص – تنظير وإنجاز ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ٤١ .

(١٨٥) ديمشيتز أ. ، بريخت وعلم الجمال : ١٣١ .

(١٨٦) نعيم عطية ، مسرح العبث : ٢٧٠ .

(١٨٧) صبري حافظ ، التجريب والمسرح : ٤٣ .

(١٨٨) نعيم عطية ، مسرح العبث : ٢٠ .

(١٨٩) يوسف عبد المسيح ، معالم الدراما : ٢٧٢ .

(١٩٠) نعيم عطية ، مسرح العبث : ٢٧٤-٢٧٥ .

(١٩١) البرولوج prologue ، في المأساة اليونانية هو المشهد الأول الذي يتضمن حواراً حول عرض الأحداث السابقة علي حدث المأساة أو حول وصف أهم الشخصيات التي سيكون لها دور مهم في المسرحية . انظر : مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب : ٤٤٠ .

(١٩٢) آن أوبرسفيلد ، مدرسة المتفرج : ٩٦ .

(١٩٣) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٠٩ .

(١٩٤) نعيم عطية ، مسرح العبث : ١٥ .

(١٩٥) المرجع السابق : ١٦ ، ١٧ .

(١٩٦) رشاد رشدي ، نظرية الدراما : ١٨٩ .

(١٩٧) رشاد رشيدي، نظرية الدراما : ١٨٣ .

(١٩٨) أحمد عثمان ، قناع البريختية : ٥٢ .

(١٩٩) رشاد رشدي ، نظرية الدراما : ١٧٤ .

(٢٠٠) روبرت ل. هيلر (وآخرون)، مقال : رمزية الإيماءة في مسرحيات برشت ، ضمن كتاب «الأسطورة والرمز» ، مقالات مختارة ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ط ٢ ، ص : ٨٢ .

(٢٠١) نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر : ٨١ .

الفصل الثالث
شعرية خطاب الجسد فى الأميرة تنتظر

تعد هذه المسرحية هى الثانية لصلاح عبد الصبور التى تندرج تحت لواء اللامعقول ، وإن كان اللامعقول فى هذا النص ينبع من الانتماء إلى العالم الأسطورى الخرافى وصناعة عالم مواز له أكثر من انتمائه إلى تواتر الأفعال العبثية غير المبررة كما فى المسرحية السابقة مسافر ليل ، حيث يحرص صلاح عبد الصبور على إضفاء جو من الغموض على مسرحيته بداية من إشارة العرض الأولى التى تعد أطول إشارة عرض فى مسرحياته كلها .

وإذا كان «باترس باڤيز» يرى أنه توجد «طريقتان مختلفتان لفهم العمل الفنى (النص الدرامى أو العرض المسرحى) هما :

١- تفسير البنية الداخلية : وهو ما يسمى بالتناول السيميوطيقى طبقا لمنهج «بنفنست».

٢- تتبع علاقة العمل الفنى بالإشارى : وهو يعنى أن فهم النص ليس مسألة بحث عن قصد خفى وراءه ، بل تتبع لحركة المعنى فى اتجاه العالم الإشارى ، أو تتبع التفسير فى عالم مفتوح أمام النص ، لكى نفسر وسائل انتشار الوسائط الجديدة التى يطرحها النص بين الإنسان والعالم» (١) ؛ فإننا سنبدأ تحليلنا انطلاقًا من الطريقة الثانية ، عبر تقسيم إشارة العرض الأولى إلى أربعة أجزاء .

«نحن لا نكتشف الكوخ إذا أضىء النور لأول مرة ، ولكننا نكتشفه . وسكانه لا يعنيهم أمرنا ، لأن مشكلتهم قد لا تعنينا . إنهن فى انتظار رجل يعلمن أنه سيجىء يومًا ما» . (٢)

إن الجملة الأولى من المقطع السابق تتصل بإضاءة العرض ، حيث يعلن فيها صلاح عبد الصبور عن افتتاح الستار على إضاءة ضعيفة ضبابية تجعل المشاهد يجتهد فى اكتشاف ما يوجد فوق المسرح "؛ مما يسهم فى تهيئة المشاهد للدخول إلى هذا العالم الضبابى شبه الأسطورى ، فطبيعة «استجابتنا الانفعالية يمكن التحكم فيها بالتحكم فى درجة ونوع الإضاءة على الخشبة» . (٣)

أما باقى المقطع فيتعلق نصفه الأول بنوعية العرض «سكانهم لا يعنيهم أمرنا - مشكلتهم لا تعنينا» حيث يتحول هذا التوازى

اللغوى «لا يعنيهم أمرنا - مشكلتهم لا تعنينا» إلى تقابل سيميولوچى حى يتمثل فى تحويل هذه الحكاية إلى مسرحية نشاهدها نحن الآن أو نقرؤها بالفعل، فكيف لا يعنيهم أمرنا ، وكيف لا يعنينا أمرهم ؟

حيث يعد هذا التقابل بين الخطاب اللغوى والسياق المسرحى الذى يضم المشاهد أو القارئ إشارة واضحة إلى أن مغزى المسرحية لا يكمن فى الحكاية بل يكمن خلفها ، وأن النص يعتمد على الرموز أكثر من اعتماده على الشخصيات الدرامية الواقعية .

أما النصف الثانى من المقطع فيتعلق بموضوع العرض «نساء يعشن فى انتظار رجل يعلمن أنه سيجىء يومًا ما» ؛ حيث يتضافر التجهيل «نساء - رجل» مع الخطاب السابق «لا يعنيهم أمرنا- مشكلتهم لا تعنينا» فى التأكيد على أن مغزى العمل يكمن خلف الحكاية وليس فيها.

كما أن قول صلاح عبد الصبور «فى انتظار رجل يعلمن أنه سيجىء يومًا ما» يمثل - بالنسبة لقارئ إشارة العرض وليس بالنسبة للمشاهد - وحدة إعلامية درامية تشى بما سيحدث داخل المسرحية ؛ لأن تعريف الانتظار المجرد هو «أن ينتظر الإنسان أمرًا ما يتمنى حدوثه فى المستقبل القريب أو

البعيد ، هذا الأمر قد يحدث أو لا يحدث حسب الظروف المحيطة، وحسب ما يستجد فى هذا المستقبل» . [٤]

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى التفات أحمد السعدنى إلى ظهور فكرة الانتظار لدى صلاح عبد الصبور فى مسرحيات «مسافر ليل – الأميرة تنتظر – ليلى والمجنون – بعد أن يموت الملك» ، لكنه على الرغم من إقراره فى تحليلاته بأن «التردد مرتبط بالانتظار» [٥] ، فقد فاته أن تردد الحلاج وعجزه عن الاختيار بين الكلمة والسيف ، وانتظاره لاختيار السماء الذى ينتهى به المنظر الأول من الجزء الثانى:

الحلاج : هذا أحلى ما أعطانى ربى ..

الله اختار ..

الله اختار ..

(ستار) [٦]

يضع مسرحية مأساة الحلاج أيضًا فى دائرة الانتظار التى تتسع أحيانًا وتضيق أحيانا أخرى فى مسرح صلاح عبد الصبور وإن كانت لا تتلاشى مطلقًا .

ونعود مرة أخرى إلى إشارة العرض فى مفتتح مسرحية «الأميرة تنتظر» لنلاحظ أن ساحة المسرح بما فيها من ديكور وإضاءة ومؤثرات صوتية تهيمن عليها فكرة الانتظار ، فكما

يقول دريدا «يحقق المسرح وعيًا بلغة الفضاء ، لغة الأصوات والصرخات والضوء والكلمات المصوتة ، فهو عليه أن ينظمها بتحويله الشخصيات والأشياء إلى رموز هيروغليفية حقيقية ، وباستخدامه رمزيتها وتلاقياتها مع جميع الأعضاء وعلى الأصعدة كافة». (٧)

«ولذلك فإن النور الذى يمتد من واجهة المسرح إلى عمقه ، يضىء لنا بابًا يتأرجح على لولبة ، ليس مفتوحًا أو مغلقًا ، وهو يصر صريرًا متمزقًا كأن ريحًا غير منسجمة الهبوب تعلن عن وجودها خارج الكوخ بالدق على خشب الباب» . (٨)

وإذا كان «إبيا» هو «أول من أوضح ضرورة التعبير البصرى عن مزاج المسرحية وجوها ، وأهمية الإيحاء الذى يكتمل فى خيال المتفرج» (٩) ؛ فإن صلاح عبد الصبور يحرص على الشىء ذاته أيضًا حيث يستخدم الإضاءة المتحركة فى كشف مكونات الديكور الرئيسية وسط الضباب الضوئى العام بواسطة الكشافات ، وأول حركة لها تتمثل فى التحرك من واجهة المسرح إلى عمقه لكشف باب الكوخ تصديرًا لأهميته .

فهذا الباب ليس بابًا عاديًا بل هو باب مغرق فى الرمزية من المنظور السيميولوچى ، سواء على مستوى الوضع «ليس مفتوحًا ولا مغلقًا» أو الحركة «يتحرك على لولبة» أو الصوت

«يصر صريراً متمزقًا» ، حيث تتضافر هذه العناصر مجتمعة فى إشعار المشاهد بوطأة الانتظار المترقب للشخص القادم ، وهو شعور ممتد من خلال استمرار أرجحة الباب وأنينه أثناء تمثيل أحداث المسرحية .

وربما كان من المناسب سيميولوچيًا أن يتوقف تحرك الباب وأنينه بعد دخول السمندل/ الشخص المنتظر إلى ساحة العرض.

«وحين يعود النور على المسرح يتجه إلى اليمين لنرى درجًا صاعداً إلى غرفة الأميرة، يوازيه إلى اليسار درج هابط إلى حاصل الكوخ، حيث تحتفظ الساكنات بزادهن اليومى الفقير».(١٠)

إن صلاح عبد الصبور يصدر الدرج الصاعد بضوء الكشاف المتحرك فى إشارة إلى أهمية المكان/السلم الذى ستظهر منه الأميرة وتؤدى فوقه مشهدها الأول شبه الأسطورى . وتجدر الإشارة إلى أن الكشافات المستخدمة فى هذه الحالة لخلق الإضاءة الخاصة «هى الكشافات ذات العدسة المحدبة المستوية، لأنها تساعد فى خلق التركيز المطلوب وبدرجة حادة جدًا».(١١)

«أما وسط الكوخ ، فتحتله مائدة مستطيلة قديمة الطراز . قديمة فحسب ، إذ ليس لها طراز معين . وحولها أربعة مقاعد

ظهر أحدها أعلى قليلاً . والمقاعد لا تتآلف حول المائدة ، ولكنها تتخالف بلا إيقاع . يروغ بين المقاعد ظهر امرأتين تلبسان السواد ، وتنظفان رثاثة الأثاث ، وتتشاكيان» . (١٢)

أغلب الظن أن الكشاف المتحرك عليه أن يعود بضوئه من يمين المسرح إلى وسطه حيث يبقى منصباً فوق المائدة القابعة في بؤرة الديكور بوصفها بؤرة التمثيل أيضاً كما سيظهر فى مشهد الحفلة ، وإن كان صلاح عبد الصبور لم يشر لذلك صراحة فى إشارة العرض .

كما تجدر الإشارة فى هذا السياق أيضاً إلى أنه «فى حالات استعمال الأثاث على المسرح؛ فإنه يصمم بطريقة خاصة تتفق وضرورات المسرح ويتم هذا التصميم حسب احتياجات الخفة والسهولة ، ولابد أن يخضع لتغيير المقاسات التى يتطلبها علم البصريات المسرحية» (١٣) ، فالمائدة على المسرح لا تتفق تماماً مع الأبعاد والمواصفات الحقيقية ، فهى ليست مائدة بقدر ما هى أنسب علامة تشير إليها . والمائدة فى هذه المسرحية لابد أن يكون لها مواصفات خاصة تتناسب مع تحويلها إلى سرير داخل العرض .

وإذا كان «التجلى الحقيقى للأشياء على المسرح يفقدها وظيفتها العملية لصالح دورها الرمزى والدلالى» (١٤) ؛ فإن هذا

هو ما يحرص عليه صلاح عبد الصبور فى توصيفه للمائدة، حيث يشى منظر المائدة «قدمها - انعدام طرازها - تخالف المقاعد حولها بلا إيقاع - رثاثتها» للمشاهد قبل بداية الأحداث بعمق الزمن الذى يدل بدوره على طول الانتظار الذى أدركه المشاهد من عنوان المسرحية ، كما يدل على الإهمال الذى يعيش فيه أهل هذا الكوخ ، وهو يعكس بدوره إهمال العالم لهم، فكما يقول «ليونز» «إنه من المستحيل فصل صورة الفضاء المسرحى عن صورة الشخصية» [١٥] ، «فصورة الشخصية فى الفراغ والزمان تكون وحدة جمالية غير قابلة للاختصار» . [١٦]

إن هذا الإهمال المرتبط بالمكان والزمان يتضح فى أول جملة من الحوار .

الوصيفة الأولى : يستعجلنا الموت

لكنا نتشبث بحبال العيش المبتوته

الوصيفة الثانية : ليس لنا أن نختار

كلمات فى جملة

الوصيفة الأولى : ما قيل فقد قيل

نطقتنا الأيام ، وألقتنا فى وجه الريح [١٧]

فكما يتأرجح باب الكوخ بين الفتح والإغلاق ، تتأرجح شخصيات المسرحية بين الموت والحياة انتظاراً للشخص القادم.

ولا اختيار أمامهم غير الانتظار الذى حكمت الأيام به عليهم، فالأيام ليست كالحلاج تتحير بين الكلمة والفعل فنطقها أفعال ، وقد ألقت الأيام بشخصيات المسرحية فى وجه رياح الانتظار ، وتركتها متأرجحة بين اليأس والأمل ، حيث ينسحب الصرير المتمزق لباب الكوخ على الأرجحة المشتركة للباب وللشخصيات معًا . ولكن منذ متى بدأ الانتظار ؟

الوصيفة الأولى : خمسة عشر خريفًا مذ حملتنا فى العربة
من بين حقائب ماضيها
الوصيفة الثانية : خمسة عشر خريفًا مذ فارقنا قصر الورد
ونزلنا هذا الوادى المجدب
إلا من أشجار السرو الممتد
كتصاوير الرعب [١٨]

إن الأعوام هنا لها تقويمها الخاص ، فهى لا تحسب إلا بالخريف الذى تتهاوى فيه أوراق الأشجار وتموت فيه الحياة إحكامًا لليأس والضبابية . وإذا كان «الموقع هو الذى يحدد قيمة العلامة من الوجهة السيميولوچية» [١٩] ؛ فإن تكرار الرقم «خمسة عشر» نفسه فى بداية كلام الوصيفتين قد يلفت المتلقى إلى احتمالية أن يكون لهذا الرقم دلالة رمزية عليه أن يتنبه محاولاً تفسيرها فى نهاية العرض من خلال ربطها بباقى

أحداث المسرحية .

إن خطاب الوصيفة الثانية يعقد مقارنة رمزية أيضًا بين عصرين : قصر الورد / قبل المجيء إلى هذا الكوخ ، والوادى المجدب / ما بعد المجيء إليه ، حيث تفشت مظاهر الفزع «تصاوير الرعب» ، وترعرعت «أشجار السرو الممتد» التى يرى لويس عوض أنها «أشجار لا تنبت فى الحياة ولا تستنبت فى قريض الشعر إلا فى أفنية المقابر» . (٢٠)

الوصيفة الأولى : هل حملتنا قسراً ؟

كنا نحلم بالحب كما يحلم كهف بالنور

ولذلك أحببنا أن نصحبها

الوصيفة الثانية : خدعتنا الأحلام

الوصيفة الأولى : هى أيضًا قد خدعت

ما الوقت الآن

«تتجه الوصيفة الثانية إلى الحائط ، لتكشف لنا عن كوة صغيرة ، تفتحها لنرى تكاثف الظلام فى الوادى»

الوصيفة الثانية : خمسة عشر ظلامًا (٢١)

إن الأمر يتعلق بخدعة ما لم يكشفها النص بعد ترتبط بحلم سكان هذا الكوخ بالحب وبالنور ، لكنه حلم قد تحول إلى كابوس ممسرح فى هذا الكوخ عبر العزلة/المنفى ، وعبر تكاثف

الظلام الذى يعـاينه المشـاهد من خـلال العـلامـات البـصـرية «تكشف عن كـوة صـغـيـرة تفـتـحـهـا لنرى تكاثف الظـلام فى الوادى» ويؤكده الكاتب بالعلامات اللفظية «خمسة عشر ظلاماً»، حيث يتضـافر الظلام المتكاثف مع الساعة الرمزية التى تحمل الرقم ذاته «خمسة عشر» فى التأكيد للمتلقى على أن هذا الرقم يحمل دلالة رمـزية خـاصـة فى هذه المسرحـيـة وعليـه أن يجهد نفسه فى البحث عنها ، «ففهمُ النصوص وتأويلها وخصوصًا الغـامض منها ينطلق من مؤشرات لا تصلح أن يعتمد عليها بكيفية نهائية لمنح النص معنى ودلالة ، وإنما على المتلقى أن يتتبع آثار تلك المؤشرات بطريقة بوليسية حتى يظفر بالمعنى الظنين ويلقى القبض عليه» . (٢٢)

ولا شك فى أن استخدام صلاح عبد الصبور للتغريب الزمنى عبر إغفاله تحديد زمان الأحداث واستخدامه تقويمًا خاصًا «خمسة عشر خريفًا – خمسة عشر ظلامًا» يسهم إسهامًا فاعلاً فى الترميز ، حيث «يتيح التغريب الزمنى واقعية أكبر وعالمية أعظم ، إذ إنه يسمح للمسرحية أن تشق طريقها إلى عقولنا عن طريق استخدام خيالنا ، ويسمح لنا أن نفقه الحقيقة بشكل أعمق مما يمكن أن يتضمنه بيان معاصر عن تلك الحقيقة».(٢٣)، إنه ببساطة يتفق مع حرص صلاح عبد الصبور على كسر

الإيهام وإيقاظ عقل المشاهد .

الوصيفة الأولى : هذا ميعاد مواجدنا الليلية

الجرح يريد السكين

الوصيفة الثانية : نفس الترتيب ؟

الوصيفة الأولى : نفس الترتيب

حين تصير الظلمة خمسة عشر ظلاماً

نتبادل هذى الكلمات

الوصيفة الثانية : أعرف دورى

«تبتعد إلى أقصى يمين المسرح ، بينما تتجه الوصيفة الأولى إلى أقصى يساره، ثم تتوقف برهة لتستعد كما يستعد الممثل لإلقاء دوره، وتنطلق فى صوت مرح» (٢٤)

وكما تقول آن أوبرسفيلد «ليس من الضرورى أن يكون هناك فضاءان حقيقيان متمايزان حقًا فوق المنصة ، أحدهما يقوم بوظيفة المسرح بالنسبة للآخر. يكفى أن تكون هناك رموز مسرح تفرض نفسها على عدد من الممثلين الحاضرين فوق المنصة لكى يمكننا التحدث عن مسرح داخل المسرح» (٢٥)، فهذه المواجد الليلية،وما سوف يطالعنا فيها من تمثيل طقوسى تعمل من زاوية على التغريب وكسر الإيهام بالتمثيل داخل التمثيل ، كما أنها تعمل من زاوية أخرى على إشاعة الجو

الأسطورى فى النص من خلال التقاطع مع التراث الشعبى «طقوس التعزية الشيعية من جهة، وإحدى حكايات ألف ليلة المتفرعة من (حكاية الحمال والثلاث بنات) من جهة أخرى»[٢٦]، حيث تحتل الطقوس المتكررة لتتويج الندم مكانًا بارزًا فى المرجعين التراثيين .

إن الوصيفتين الأولى والثانية تشرعان فى الإعداد لحفل المواجد الليلية انتظارًا لقدوم الأميرة، وتجدر الإشارة إلى تركيز النص على التلميحات الجنسية الجسدية سواء عبر الحكايات التى تتوقع الوصيفة الثانية إعدادها للأميرة :

– المرأة والملاح العربيد

لا يقرب زوجته إلا إن رقرقها بالماء ؟ [٢٧]

– الديك المسحور

يتحول عند الفجر أميرًا مؤتلق التاج

ويهبط كل مساء ليصوصو فى حضن الفلاحه

والفلاح يغط بنومه ؟ [٢٨]

أو عبر التشبيهات التى يطالعنا أحدها فى بداية ظهور الوصيفة الثالثة:

الوصيفة الثالثة : ها أنذا قادمة توًا

ما بالكما ، لا يهدأ صوتكما أبدًا

امرأتان كسولان

تدعان لى العمل الشاق، وتنطلقان إلى الثرثرة

كما تنطلق المهرة للبغل

هل حان الوقت ؟ (٢٩)

فبعد أن أكدت الوصيفة ظهورها المسرحى المصدر بأقوى التراكيب اللغوية تأشيراً «ها أنذا» المدعم بوصف الحركة «قادمة» والوقت «توّاً» ، فى محاولة لإبراز ذاتها بوصفها متحملة للعمل الشاق فى مقابل الوصيفتين الكسولتين ، تصفهما بقولها «تنطلقان إلى الثرثرة ، كما تنطلق المهرة للبغل» فى تشبيه جنسى يسبق سؤالها عن موعد حفل المواجد الليلية «هل حان الوقت ؟» ، حيث تتضافر هذه الإشارات الجنسية فى إشعار المتلقى بأن الجنس/الجسد سيكون له دور ما سواء فى طقوس الاحتفال ، أو فى بنية الحكاية .

«تصعد الوصيفتان ، تحملان بضعة أطباق وأقداح فارغة ، تنشغلان بصفها على المائدة ، ثم تتبادل الوصيفات الثلاث النظرات ، ويقفن صفّاً كأنهن فى صلاة وثنية ، وتتجه عيونهن إلى أعلى الدرج، حيث تبرز الأميرة فى أروع زينتها» (٣٠)

إن الشاعر فى إشارة العرض السابقة يصدر لحظة ظهور الأميرة تصديراً بصرياً واضحاً يتفق مع سيميولوجيا «معجم

التموقع المسرحى» الذى يلعب دوراً حاسمًا بالنسبة للتشكيل الجمعى للعرض ، فإذا كانت «قواعد استخدام المستويات كمعينات للمقامات تشير إلى أن (منتصب = ذو سلطة مقابل منخفض = تابع)» [٣١] ، حيث تقول آن أوبرسفيلد «إن سمة الفضاء المسرحى أن يكون أفقيًا ، أما الرأسية فتأتى أساسًا من التركيب المستقيم للممثلين : إذن فالرأسية ، بالنسبة للأفقية، صفة لافتة» [٣٢] ؛ فإن الأميرة تبرز فى إشراقتها الأولى من أعلى الدرج وهى مزدانة بالإكسسوار اللافت ، فى مقابل الوصيفات الواقفات صفًا واحداً فى سفح السلم متشحات بالصمت والسكون وكأنهن فى صلاة وثنية .

ثم يعمد الكاتب بعد هذا التصدير المكانى إلى التصدير اللغوى المؤكد لفكرة «الصلاة الوثنية» ، حيث تبدأ الوصيفات الثلاث فى الابتهال المتوالى للأميرة/الإلهة:

الوصيفة الثالثة : مولاتى

من أعلى السلم يلمع نورك

شمس فى السمت

ويفيض عبيرك

فتبل نداوته جدران البيت

الوصيفة الأولى : مولاتى

من أعلى السلم يتضوأ نحرك

حقل ليالك مرشوش بالنور

ويزغرد شعرك

خمر تنسكب على صفحة بلور

الوصيفة الثانية : مولاتى

من أعلى السلم يختال قوامك

موسيقى تلتف وتتمهل

نغم تفرطه أقدامك

ويعود ليتشكل

الأميرة : شكراً ، فلأهبط درجة (٣٣)

إن كل وصيفة من الوصيفات الثلاث تبدأ حديثها بالنداء الطبقى المتذلل «مولاتى» وتعقبه عبارة «من أعلى السلم» فى إلحاح لغوى على تصدير تموقع الأميرة المسرحى الدال سيميولوچياً ، «فالنص المسرحى هو النص الأدبى الوحيد الذى لا يمكن قراءته قراءة تعاقبية، والذى لا يستوعب إلا فى كثافة العلامات المتزامنة ، أى العلامات المتراصة فى الفضاء أو التى تحتل حيزاً فى الفضاء» . (٣٤)

وتجدر الإشارة إلى أن خطاب الوصيفات الثلاث الشعرى فى وصف الأميرة الجسد/المثال يكاد يكون خطاباً واحداً متصلاً

هابطًا من أعلى إلى أسفل ، حيث يبدأ بالوجه الفواح بالعطر، فالنحر ، فالشعر المتدلي ، فالقوام ، وصولاً إلى الأقدام .

وقد حرص الشاعر على تأكيد هذا الجو الطقسي الأسطورى الرامز عبر التحول الموسيقي المغرق فى الإيقاعية ، فصحيح أنه لم يغير البحر «المتدارك» ، لكن خطاب كل وصيفة من الوصيفات الثلاث قد تألف من أربعة سطور شعرية تتحد فى كل منها قافية السطر الأول مع قافية السطر الثالث ، وقافية السطر الثانى مع قافية السطر الرابع . وقد أجهد الشاعر نفسه فى لزوم ما لا يلزم مثل تكرار حرف ثابت يسبقه حرف مد قبل الروى «نورك – عبيرك» فى خطاب الوصيفة الثالثة ، أو تكرار حرف آخر صامت قبل الروى «نحرك – شعرك» فى خطاب الوصيفة الأولى ، أو تكرار ذات الحرف بوصفه دخيلاً بين ألف التأسيس والروى «قوامك – أقدامك» فى خطاب الوصيفة الثانية .

إن هذه الإيقاعية المتمثلة فى ثبات عدد الأسطر الشعرية والتقفية المبالغ فيها ، تتضافر مع زحافات البحر التى تقترب به من دائرة النثر أحيانًا – حيث تتوالى خمس حركات فى مثل قوله «تتسكب على» وقوله «ويعود ليتشكل» – فى تذكير القارئ بسجع الكهان ، حيث يهدف الشاعر من خلال هذا الجو السحرى إلى إضفاء مسحة أسطورية على العمل ، وإلى إشعار

القارئ بأن هذه الأميرة رمز متعال وليست مجرد امرأة/أنثى متسربلة بالشهوة كما يبدو من ظاهر النص .

إن الأميرة/الإلهة قد استجابت لصلوات رعاياها ، فقررت أن تهبط درجة مصدرة حركتها بالقول الواصف لها «شكرًا ، فلأهبط درجة» . ثم تكرر الوصيفات الثلاث طقس الابتهال المتعبد فى صيغة أخرى ، فتنزل الأميرة درجة أخرى تسمح لها بالتخاطب المتعالى معهن .

الأميرة : شكرًا ، فلأهبط درجه

معذرة إنى أنسى دومًا أسماء وصيفاتى

هل تعملن بقصر أبى ؟

الوصيفة الثالثة : كم وطأتنا قدماه الطيبتان

الأميرة : ماذا تعملن ؟ (٣٥)

إن الأميرة / الإلهة لا تتسع ذاكرتها المتعالية لأسماء وصيفاتها ووظائفهن ، والشاعر يستغل الموقف لتعريف المشاهد بهن . والعبث فى هذا الموقف لا يتمثل فى نسيان الأميرة للوظائف والأسماء ، بل يتمثل فى التباين بين المحكى عنه «قصر أبى» والمشهد الماثل أمامنا «الكوخ المهجور» . فالفضاء «لا يبنى فقط من علاقة مع المكان المسرحى بوصفه مبنى ثقافيًا وإنما يصنع بالضرورة من إيماءات وأصوات الممثلين» (٣٦) ، والنص

يقدم لنا «مستويين أحدهما يعرض مسرحيًا والآخر يحيل إلى مكان آخر متخيل خارج الخشبة» (٣٧) ، والتباين بين هذين المستويين / المكانين يحفز ذهن المشاهد لمحاولة اكتشاف سر المفارقة .

فخطاب الأميرة / الوصيفات مازال حتى الآن يصدر من منطقة الماضى / القصر فى مقابل الحاضر الكوخ ، حيث تنبع المفارقة من تعارض العلامة / اللغة مع العلامة / الديكور .

الأميرة : ماذا تبغين الآن ؟

الوصيفة الثالثة : ننتظرك حتى يعطفك علينا فيض كمالك

أعددنا مائدة متواضعة ،

وتمنينا لو أكرمت وصيفاتك بالصحبه

الأميرة : لا بأس

«يسمع صوت من الخارج ، كأن خطى تتردد .

تنزعج الأميرة ، ملقية بسمعها إلى الصدى»

ما هذا يا أم الخير (٣٨)

إن صوت الخطوات الآتية من الخارج هو مفتاح تحول الأميرة من إلهة تنتظر وصيفاتها المتصوفات فيض كمالها ؛ إلى امرأة عادية تعرف أسماء من معها «أم الخير» وتنتظر القادم وتخشاه في آن . إنه مفتاح التحول من عالم القصر/

الحلم إلى عالم الكوخ / الواقع ، ومن التمثيل داخل التمثيل إلى التمثيل فقط .

الوصيفة الثالثة : مولاتى ..

تلك هى الريح

الأميرة : أتراه يأتى الليلة ؟

الوصيفة الثانية : لا أدرى يا مولاتى

أَتَسَمَّع فى هذى الليلة سرّاً مدفوناً فى أحجار الصمت

يوشك أن يبعث شبحاً تتشقق عنه الظلمة

الأميرة : أشعر هذى الليلة مثل شعورك

لا أدرى ماذا أفعل إن جاء

إنى أسألكن سؤالاً

لكن لا تكسرن فؤادى بجواب مسنون كالسيف

أو بجواب رواغ كالماء

قد كنتن معى فى تلك الليلة

وعرفتن الحادث (٣٩)

إن الوصيفة الثالثة التى تملكها اليأس من طول الانتظار تفسر صوت الخطوات القادمة من بعيد فى هذا الوادى المقفر بأنه عصف الرياح . لكن الأميرة التى لم يتملكها اليأس بعد ،

والتى أنبأنا عنوان المسرحية بأنها مازالت تنتظر تحاول دفع ما بالقول / اليأس من خلال السؤال الرجاء «أتراه يأتى الليلة ؟» .

ويأتى جواب الوصيفة الثانية مؤكدًا بصيص الأمل الذى أخذ يدب فى نفس الأميرة عبر تضافر شعورها معها بأن شبح هذا القادم المنتظر يلوح فى الأفق هذه الليلة «أشعر هذى الليلة مثل شعورك» .

إن الأميرة التى يملؤها الإحباط فى هذا المنفى المترقب تحاول جاهدة أن تتطلع إلى المستقبل / الحلم «لا أدرى ماذا أفعل إن جاء ؟» ، لكن الواقع يجرفها كالسيل الجامح إلى الماضى مرة أخرى فيتحول حديثها مع وصيفاتها إلى ذكر الحادث الذى كان فى تلك الليلة . وهنا يواجه المتلقى سؤالين جديدين ـ بالإضافة إلى سر الرقم خمسة عشر ولغز المفارقة بين عالم التمثيل وعالم التمثيل داخل التمثيل ـ عليه أن يبحث عن إجابتهما بنفسه ، وهما : من هو هذا القادم المنتظر ؟ وما هى الحادثة ؟

إن الشاعر يمطط الحديث حول هاتين النقطتين فى السطور الآتية:

الوصيفة الثالثة : الحادث ، ما الحادث ؟

الأميرة : الحادث ؟

لاتذكرن الحادث

الوصيفة الثالثة : ما يحيا كل دقيقة

لا ينسى أو يذكر (٤٠)

إن صلاح عبد الصبور لا يكشف للمشاهد سر الحادث بل يلوح له بأصدائه فقط حتي يزيد من إثارة الموقف وغموضه . فلغة الخطاب التى يتكرر خلالها ذكر كلمة الحادث أربع مرات فى هذا المقطع القصير تتضافر مع وصفه بأنه «يحيا كل دقيقة» فى إقناع المتلقى بأن الموقف الدرامى الذى تحياه الشخصيات المسرحية هنا والآن هو نتيجة لهذا الحادث .

إن الشاعر يفعل الشىء نفسه ـ المواربة ـ عند الإشارة إلى القادم المنتظر فى باقى الخطاب.

الأميرة : أبدو مخطئة فى أعينكن

لكن .. لكن

قد لوح لى بالحب

الوصيفة الثانية : نعلم .. نعلم

الأميرة : بل أقسم أن ينبت فى بطنى أطفالاً

طفلاً كل خريف

الوصيفة الأولى : نعلم .. نعلم

الأميرة : هل أخطأت إذن ؟

«يقترب صوت الخطى ، كأنها تحزم وتتردد ، تتسمع
الأميرة»
رباه ، ماذا تحمل هذى الليلة ؟ [٤١]

وإذا كان «يجب النظر إلى المقولات النحوية لا بصفتها صيغاً إعرابية مجردة ، ولكن باعتبارها أيقونات دالة»[٤٢] ؛ فإن صلاح عبد الصبور لا يشير إلى هذا القادم المنتظر الذى يبرز فى الخطاب بوصفه فاعلاً نحويّا ودراميّا سوى بضمير الغائب المستتر إمعانًا فى الإثارة والغموض ، لكنه يمنح المتلقى بعض المعلومات التى تمكنه من مواصلة خلق العالم الدرامى التخيلى ، حيث يصرح له بأن هذا القادم المنتظر قد لوح للأميرة / المرأة بالحب ، وأقسم لها بأن ينبت فى بطنها طفلاً كل خريف يحيل خريفها ربيعًا .

إن سؤال الأميرة «هل أخطأت إذن ؟» فى هذا السياق يتضافر مع قولها فى البداية «أبدو مخطئة فى أعينكن» فى فتح باب أفق التوقع لإمكان تصور المتلقى استسلام الأميرة / الجسد لهذا الشخص الذى خدعها وغرر بها باسم الحب والمستقبل ، حيث يدعم هذا التصور تلك الإشارات الجنسية التى سبق الحديث عنها والتى ستطالعنا مرة أخرى بعد قليل.

إن اقتراب صوت الخطى / الأمل يحمل الأميرة على التفاؤل

«رباه ، ماذا تحمل هذى الليلة ؟» ، لكن صوت الواقع / المنفى مازال أكثر قوة ، حيث يحملها مرة أخرى إلى ضفاف الانتظار اليائس عبر محورين ؛ الأول : الكوخ / الديكور الذى يعمق الإحساس بـ «الانغلاق التراچيدى» [٤٣] ، والآخر : خطاب الوصيفة الثالثة الآتى:

لا تحمل هذى الليلة إلا ما حملت ليلات أخرى

فارجعن إلى الدور

«فى هيئة تمثيلية»

هل تأذن مولاتى أن نشرب كأس نبيذ قبل الأكل

الأميرة : «مسترجعة هيئتها الملكية»

لا ، بل كأسًا من ضحك تجلو طيف القلق عن القلب

يا مفطوره

قولى واحدة من نكتك [٤٤]

إن الوصيفة الثالثة التى تأمر الأميرة والوصيفات معًا فى سياق التمثيل «فارجعن إلى الدور»، تعود ـ بعد أن غيرت من نبرة صوتها وصبغت أداءها بمسحة افتعالية ـ فتستأذنها متضرعة فى التفضل بشرب كأس نبيذ قبل الأكل فى سياق التمثيل داخل التمثيل ، والأميرة تستجيب لأمرها بالعودة إلى اللعبة فتستعيد هيئتها الملكية قبل أن تأمر وصيفتها مفطورة

بقول إحدى النكات .

فماذا يملك من فقد حاضره ومستقبله سوى العيش فى أوهام الماضى / لعبة التمثيل داخل التمثيل ؟

إن الوصيفات تتبارى مرة أخرى فى إلقاء النكات الجنسية على مسامع الأميرة ، مما يرشح توقع المتلقى السابق بأن القادم المنتظر قد خدع أميرتهم و تملكها جنسيًا باسم الحب .

- رجل قال لزوجته

البدر يفوقك حسنًا

قالت زوجته:

اذهب حل سراويل البدر

بدلاً من حل سراويلى (٤٥)

- رجل قال لصاحبه

امرأتى أشهى من كل نساء البلده

فأجاب الصاحب:

هذا حق !

إمرأتك أشهى من كل نساء البلده (٤٦)

إن الواقع المؤلم أقوى من الضحكات المفتعلة فى لعبة التمثيل داخل التمثيل ، لهذا يفرض حديث الموت / الحزن نفسه حتى فى سياق الضحك / البهجة .

الوصيفة الثانية : آه لو نملك أن نضحك حتى الموت

لو متنا فى شهقة ضحك [٤٧]

إن الوصيفة الثالثة تحاول تعطيل ما بالقول / الحزن ، لتفتح الباب للضحك / الفعل مرة أخرى .

أوه ، تنحرفين دومًا عن دورك

كذوات الطبع المأساوى جميعًا

تنزلقين من البهجة للحزن كما تنزلق السمكة

فى الماء

فلنضحك

الوصيفة الأولى ": حقًّا .. فلنضحك

الأميرة : فلنضحك

«لايضحك أحد» [٤٨]

إن آليات العبث تعمل داخل العرض مرة أخرى ، حيث يتناقض القول الأمر «فلنضحك» المؤكد من الوصيفتين والأميرة مع فعل التمثيل الجماعى «لا يضحك أحد» . ويستمر العبث متجسداً فى محاولة تحويل الضحك إلى فعل مفتعل دون سبب واضح .

الوصيفة الأولى : لم لا تضحك مولاتى ؟

الأميرة : لم لا تضحك أم الخير ؟

الوصيفة الثالثة ": لم لا تضحك بره ؟

الوصيفة الثانية : لم لا تضحك مفطوره ؟

الوصيفة الأولى: أنا أضحك لكن بره

الوصيفة الثانية : أنا أضحك لكن أم الخير

الأميرة : فلنضحك جمعًا فى صوت واحد

الوصيفة الثالثة ": هه .. سأعد ثلاثة

الأميرة : لنفوت لعبتها ولنضحك قبل العد

«ينخرطن فى الضحك إلى أن يبكين ، وفجأة تصبح الخطى قريبة واضحة ، وكأنها نمت فى وسط الضحك ، حتى أصبحت فى ساحة الكوخ» (٤٩)

إن العبث ما زال يعمل داخل هذا المشهد حيث يتعارض اعتراض الوصيفة الثالثة الماثل فى الخطاب اللغوى «تنزلقين من البهجة للحزن كما تنزلق السمكة فى الماء» مع الفعل المسرحى الممثل «ينخرطن فى الضحك إلى أن يبكين» ، وكأن الواقع المؤلم يفرض عليهن البكاء مهما حاولن افتعال الضحك فى التمثيل داخل التمثيل ، حيث تحملهن أصوات الأقدام التى أصبحت فى ساحة الكوخ إلى عالم التمثيل فقط مرة أخرى .

الوصيفة الثالثة : صوت خطى تتردد فى الساحة

الوصيفة الثانية : خطوات مبطئة متئده

الأميرة : ليست خطواته

الوصيفة الثانية : لا يعرفنا أحد فى وادى السرو

الوصيفة الأولى : أو نعرف أحداً

«طرق على الباب»

الوصيفة الثالثة : من بالباب ؟

الصوت : رجل يا سيدتى [٥٠]

إن الأميرة / المرأة قد أدركت منذ الوهلة الأولى أن خطوات هذا الشخص القادم ليست خطوات فارسها المنتظر ، والمفارقة تكمن فى قدوم شخص غير منتظر فى هذا الوادى المهجور بدلاً من قدوم الشخص المنتظر ، وقد فجرت هذه المفارقة الاستفهام الآتى «من بالباب ؟» ، لكن الإجابة «رجل يا سيدتى» لم تحمل الرد الشافى حيث عرف القادم نفسه باسم الجنس الذى يفيد الإبهام والعموم ، فحكم علم الجنس فى المعنى كحكم النكرة «من جهة أنه لا يخص واحداً بعينه»[٥١] ، وذلك بدلاً من أن يعرف نفسه بالعلم الذى يفيد التعيين والتخصيص.

إن هذه الإجابة الغامضة قد فتحت عليه بوابة الأسئلة قبل السماح له بالدخول .

الوصيفة الثالثة : من .. ؟

الصوت : اسمى لا يكشف شيئا

الوصيفة الثالثة """: لكن .. لك اسم

الصوت : اليوم .. قرندل

الوصيفة الثالثة : ماذا تصنع فى هذا الوادى ؟

الصوت : أتجول

الوصيفة الثالثة : شرًا تنوى أم خيرًا ؟

الصوت : لا أنوى إلا ما تبغين

الوصيفة الثالثة : ادخل

«يدخل رجل نحيل ، رث الهيئة ، عليه تراب الفقر ، والسفر» (٥٢)

إن صلاح عبد الصبور يخرج بالقادم من دائرة العادية إلى دائرة الشخصيات الخارقة ، فهو أولاً أكبر من اسمه الذى لا يكشف شيئا ، وعندما يصرح باسمه بعد إلحاح «اليوم قرندل» يفجر مفاجأتين غامضتين؛ حيث يشى الظرف «اليوم» بأنه شخصية متحولة تتخذ فى كل يوم اسما وشكلاً مختلفين ، فى حين يحملنا الاسم المختار «قرندل» إلى عالم ألف ليلة وليلة حيث «نجد ثلاثة من القرندلية فى حكاية الحمال والثلاث بنات» . (٥٣)

وتتضافر صنعة القادم الغريبة «أتجول» مع نيته «لا أنوى إلا ما تبغين» التى تكشف عن قدرته على معرفة ما يدور داخل الآخرين فى إشاعة هذا الجو الأسطورى الخارق الذى يعد أكثر

الأجواء ملاءمة لمسرح العبث ، فكما يقول يوجين أونيل «إن الحقيقة تكذب فى أحلامنا .. ولا يوجد شىء أكثر حقيقة من الأسطورة» . (٥٤)

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المسحة الأسطورية الخارقة التى تطغى على شخصية القرندل تتعارض مع مظهره لحظة الإذن له بالدخول «نحيل ـ رث الهيئة ـ عليه تراب الفقر والسفر»، وإن كان هذا التعارض يتفق مع النص المرجعى ألف ليلة وليلة؛ حيث إن القرندلية الثلاثة «ذوو مظهر يدعو إلى السخرية والاستهزاء ، وإن كانوا جميعًا أبناء ملوك فقدوا عروشهم . وخاضوا تجارب مريرة فى حياتهم ، أكسبتهم الحكمة والمعرفة والخبرة بالحياة . فهم ـ إذن ـ مزيج من الخفة والسخرية ومن خبرة الحياة العميقة والحكمة البالغة» . (٥٥)

ولما كان قرندلية ألف ليلة أبناء ملوك فقدوا عروشهم وخاضوا تجارب مريرة ، فربما كان قرندل صلاح عبد الصبور هو صوت التاريخ الذى يرفض أن يكرر نفسه مرة أخرى مع الأميرة ابنة الملك التى فقدت عرشها أيضًا وتخوض تجربة النفى المريرة هى ووصيفاتها ، وربما كان هو صوت ضمير الأميرة ذاتها ، وربما كان صوت عقلها الذى يحاول إنقاذ مستقبلها من براثن مواصلة الضياع والاستلاب باسم الحب ، والأصوب فى هذا السياق هو

الاتفاق مع «مارتن إسلن» في قوله «إن أية محاولة للتنبؤ بما تحويه المسرحية أو العرض المسرحي من (معنى) محكوم عليه بالفشل لأن هذا المعنى وببساطة سيكون مختلفًا عند كل فرد من أفراد الجمهور». (٥٦)

إن الوصيفة الثالثة تواصل استجوابها للضيف الغامض غير المنتظر:

الوصيفة الثالثة : هل ضلت خطواتك في الغابة ؟

قرندل : بل هذا قصدى

الوصيفة الثالثة : ماذا تبغى ؟

قرندل : أن أنفذ ما أوحاه الصوت

حين تقدمنى فى الغابة حتى أوقفنى فى باب الكوخ

الوصيفة الثانية : لكنا لا ننتظرك

قرندل : أنبأنى الصوت

عمن تتأهبن للقياه

الأميرة : من .. ؟ (٥٧)

إن القرندل / شبه الأسطورى يتبع صوت الوحي أو هاتف الضمير أو التاريخ ، حيث يقوده صوت خفى يخبره بالغيب . وعلى الرغم من تصدى الوصيفة الثانية له «لكنا لا ننتظرك» ؛ فإنه يصر علي مواصلة الاستجابة للهاتف الذى أخبره أيضًا

باسم الشـخص الذى يتـأهبن للقـياه . وفـى هذه اللحظـة ـ لحظة الحديث عن الشـخص المنتظر ـ لا تجد الأمـيرة بدًا من الاشـتراك فى الحوار معه عله يخبرها بالمستقبل وتعرف منه متى سيجىء .

قرندل "": لا أنطق باسمه

إلا إن أصبح ظلى فى عينيه

الأميرة : هل سيجيىء الليلة ؟

قرندل : «ينحنى ليلصق أذنه بالأرض»

لا أدرى

هأنذا ألصق أذنى بالأرض

فلعلى أسمع فى باطنها وقع خطاه

الأميرة : أسمعت ؟

قرندل : فى كل سبيل

الأميرة : هل يصبح ظلك فى عينيه الليلة ؟

قرندل : لم ينبئنى الصوت

هل أجلس فى هذا الركن

«دون انتظار الجواب يجلس فى ركن المسرح الأمامى الأيسر ناظرًا للباب ، ومؤليًا ظهره للجمهور» (٥٨)

فعلى الرغم من معرفة القرندل لأشياء كثيرة تنتمى إلى عالم الغيب لكنه لا يستطيع معرفة متى يأتى القادم المنتظر حتى

تحتفظ المسرحية بإثارتها . إنه يبدو فى هذا المقطع رجلاً عاديًا يتسمع خطو الأقدام ولا يستطيع أن يعرف أكثر مما يخبره به الصوت .

إن القرندل الذى جلس فى الركن الذى اختاره قبل أن يؤذن له موليًا ظهره للجمهور يبدو من تموقعه السيميولوچى أنه خارج الحدث تمامًا ، على الرغم من مشاركته فيه ، فهو يمثل مستوى آخر من مستويات الإدراك أعمق من مستوى المشاركين فى الحدث ، ولهذا يبدو حواره معهن بلا نتيجة شافية على مستوى السؤال والإجابة ، فإجاباته دائمًا لا تمنح ردًا بل تفضى إلى سؤال حتمى آخر .

الوصيفة الثالثة : هل لك فى لقمة خبز .

قرندل : خبزى لم ينضج بعد

الوصيفة الثالثة : ومتى ينضج خبزك

قرندل : حين أغنى

الوصيفة الثالثة : ومتى ستغنى

قرندل : إن فرغت أغنيتى

الوصيفة الثالثة : ومتى تفرغ أغنيتك

قرندل : ما زالت شذرات لم تتلاءم بعد

ويحيرنى آخر سطر فيها (٥٩)

ويري عصام بهي أن هذا الحوار ذا الطابع الشعبي الناتج عن التسلسل والتكرار «حوار قد يعمّي فى البداية ، ولكن كلما تقدم الحدث كشف لنا عما فى الحوار من رمزية تعزز رمزية الشخصية التي تنطق به من جهة ، وتعزز رمزية المسرحية كلها من جهة أخري» . (٦٠)

وتجدر الإشارة هنا إلي أن نهاية المسرحية تخبرنا بأن حيرة القرندل في اختيار آخر سطر في أغنيته تعكس حيرة صلاح عبد الصبور الممتدة فى دراماته الشعرية بين اختيار الكلمة (الأغنية) أو اختيار السيف (خنجر القرندل) فى مجابهة السلطة الديكتاتورية .

إن حوار الوصيفة مع القرندل الذي يبدو متماسكاً غاية التماسك علي مستوى الصياغة ، يبدو مفككاً غاية التفكك علي مستوي الدلالة ، حيث تنبع أسئلة الوصيفة من دائرة اللغة التداولية التواصلية ، وتنبع إجابات القرندل من دائرة اللغة الرمزية الملغزة ، وهنا تدرك الوصيفة أنه لا فائدة من مواصلة الحوار معه .

الوصيفة الثالثة : رجل أنهكه الفقر وأضوى عقله

يهذى لا يدرى ما ينطق به

الأميرة : إنى أتوجس من هيئته أمراً

الوصيفة الثالثة : شراً أم خيراً ؟

الأميرة : لا أدرى، لكنى أشعر أن حروف حديثه تطوى أشياء

الوصيفة الثالثة : لا تطوى إلا فقره

فدعيه ملقى فى ظل الحائط حتى يرحل

لنعد لمواجدنا الليلية (٦١)

إن خطاب القرندل قد حير الأميرة ووصيفاتها ، فبينما تري الأميرة «أن حروف حديثه تطوى شيئا» ، ترى الوصيفة الثالثة أنه «يهذى لايدرى ما ينطق به» . وهى ترجع هذا الهذيان إلى جنونه «رجل أنهكه الفقر وأضوى عقله» الذى استنتجته من طبيعة خطابه المتسم بالإلغاز والتعمية وعدم القدرة علي التواصل التداولى .

ولا عجب فى هذا التناقض القائم بين الاعتداد بكلام القرندل ووصفه بالجنون ، فكما يقول «فوكو» إنه يجوز أحياناً أن نمنح مثل هذا الخطاب «سلطة غريبة لا يحظى بها أى كلام آخر، سلطة تنطق بحقيقة مخبوءة وتنبئ بالغيب ، سلطة تدرك بسذاجتها الحكمة التى قد لا يتأتى للآخرين إدراكها . إن كلام المجنون إما كان كلاماً لا يسمع بالمرة ، وإن سمع ، سيمع علي أنه كلام الحقيقة» (٦٢)

فالأميرة / المرأة تعبر عما بداخلها أو تلفت انتباه المتلقى إلى

رمزية خطاب القرندل «أشعر أن حروف حديثه تطوى أشياء»، قبل أن تعود إلى دورها الملكى مرة أخرى فى لعبة التمثيل داخل التمثيل «المواجد الليلية» ـ التي تذكرنا بغرفة التذكارات السوداء فى ليلى والمجنون ـ امتثالاً لأمر الوصيفة الثالثة .

الوصيفة الثالثة : بالترتيب

ماذا كنا نفعل قبل مجيئه ؟

الوصيفة الثانية : كنا قد أتممنا دور الضحك المفضي للدمع

الوصيفة الثالثة : فالآن أوان الحفلة

«تصفق بيديها»

الحفلة .. الحفلة .. (٦٣)

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الاحتفال الطقسي المتكرر يعد أنسب الأشكال السيميولوچية للتعبير عن وطأة الانتظار، والحياة خارج إطار الزمن التاريخى الذى توقف منذ نفى الأميرة ووصيفاتها فى هذا الكوخ النائى الماثل أمام المشاهد طوال العرض، حيث يرى مرسيا إلياد أن «الزمان الدنيوى قابل لأن «يتوقف» دوريًا، إذ يندرج فيه زمان مقدس بواسطة الطقس، زمان غير تاريخى «بمعنى أنه لا ينتسب إلى الزمن الحاضر التاريخى» (٦٤) ، بل ينتسب إلى ذلك الزمن الذى عشقت فيه الأميرة فارسها المخادع إلى حد التقديس، «فالزمان فى

المسرح صورة للزمان التاريخى والزمان النفسى الفردى وللعودة الاحتفالية معًا» . (٦٥)

تبدأ الحفلة بإشارة العرض الآتية ..

«تجلس الوصيفتان الأولى والثالثة على الأرض في الظلام ، وتنهض الأميرة متهادية لتتمدد على المائدة فى وضع إغراء ، بحيث تبدو المائدة كسرير ، وتختفى الوصيفة الثانية لحظة لتعود وعلى وجهها قناع رجل فى كمال العمر : ذى شارب كثيف وهيئة متحدية»(٦٦)

إن الجملة الأولي «تجلس الوصيفتان الأولى والثالثة علي الأرض فى الظلام» تتضمن ثلاث آليات تصدر نهوض الأميرة في بداية مشهد الحفلة الذى يتضمن تصوير قصة الحب أو المأساة الجوهرية الكاشفة لسر الانتظار من خلال الفلاش باك.

وآليات التصدير الثلاث هذه تعتمد علي ثلاثة أنساق علامية مختلفة هى على التوالى : الحركة ، المكان ، الإضاءة .

وتتمثل آلية التصدير الأولي في الفعل/ الحركة «تجلس» ، حيث يشل هذا الفعل حركة الوصيفتين ، بل يبتر قامتيهما (مؤقتًا) لصالح بروز الأداء التمثيلى للملكة والوصيفة الثانية . وتجدر الإشارة هنا إلى أنه كان يمكن لصلاح عبد الصبور أن يخرجهما تمامًا من خشبة العرض ، لكنه لم يفعل حرصًا على

التغريب وكسر الإيهام المهيمن تقنيّا على المشهد.

أما آلية التصدير الثانية فتتمثل فى الكلمة / المكان «على الأرض» ، فإذا كان معجم التموقع المسرحى تضبطه قواعد تستخدم المستويات المكانية بوصفها معينات للمقامات (منتصب = ذو سلطة مقابل منخفض = تابع) كما ذكرنا [٦٧] ؛ فإن هذا الأمر ينطبق فى حالة وجود اتصال درامى حوارى أو إيمائى أو تشكيلى بين المرتفع والمنخفض ، أما فى هذه الحالة فإن دور المنخفض (الوصيفتان الجالستان على الأرض) دور فنى بحت يتمثل فى تصدير المرتفع (الأميرة الناهضة) وفى إضفاء مسحة تغريب على المشهد من خلال تأطيرهما السكونى الملتصق بالأرض .

أما آلية التصدير الثالثة فتتمثل فى الكلمة / الإضاءة «فى الظلام» ، وتجدر الإشارة هنا إلى أنه إذا كان التأشير الإضائى الشاهدى (الضوء المركز) هو الذى يبرز عادة بوصفه آلية للتصدير المسرحى كما مر بنا فى تصدير دخول عشرى الستره فى مسرحية مسافر ليل؛ فإنه يمكن للإظلام كذلك - من وجهة نظرى - أن يؤدى نفس الوظيفة السيميولوچية (التصدير) .

وأتصور أنه يجدر بنا فى هذا المقام أن نفرق بين نوعين من الإظلام وفقًا لوظيفة كل منهما فى العرض ، الأول يمكن تسميته

بـ Technical Dark أو الظلام التـقنى المتـعلق بآليـات صنعـة المسرح أكثر من كونه علامة مسرحية ذات وظيفة دالة ، ويتمثل هذا النوع من الظلام فى إظلام المسـرح بعـد انتـهـاء أحـداث المشهد أو الفصل أو لحظة تغيير الديكور داخل ذات المشهد .

أما النوع الآخر فيمكن تسميته بـ Tictical Dark أو الظلام التكتيكى الذى يهدف إلى توصيل رسالة معينة بوصفه علامة دالة ، وهو ينقسم بدوره إلى نوعين : الأول جزئى : ويتمثل فى تعتيم جزء من المنصة أثناء العرض ، والثانى كلى : ويتمثل فى تعتيم منصة العرض بالكامل قبل إعادة إضاءتها .

فإذا كان الضوء المركز هو آلية إبراز العلامة التى يسعى لتصدرها من خلال النور المتألق الذى يحتويها وحدها دون العناصر الأخرى المشاركة معها في العرض؛ فإن الإظلام الجزئى هو آلية إبراز العلامة / العلامات المهيمنة التى يسعى لتصدرها من خلال التعتيم المؤطر للعلامة / العلامات المتوارية داخله وفقًا للدور الدلالى لكل منهما فى الرسالة التى تحتويها جملة المشهد .

أما الإظلام الكامل فهو آلية إخماد علامات العرض كافة من أجل إبراز العلامة التى تقبع فى بؤرة العرض لحظة استئناف الإضاءة العادية ، وسنرى نموذجًا جليًا لها فى ذات المشهد

(الحفلة) بعد قليل .

ففى الجملة الأولى من إشارة العرض الماثلة بين يدينا يتضافر الإظلام الجزئى المعتم على الوصيفتين مع الحركة/ الجلوس، والمكان/ على الأرض ، فى الإبراز التام للأميرة الناهضة لتمثيل المأساة الجوهرية الكاشفة لسر الانتظار من خلال التأطير السكونى المظلم الملتصق بالأرض للوصيفتين والمؤسس للتغريب وكسر الإيهام فى الوقت ذاته .

وننتقل الآن إلى الجملة الثانية فى إشارة العرض «تنهض الأميرة متهادية لتتمدد على المائدة فى وضع إغراء» ، لنلاحظ أن فعل النهوض/ الحركة الذى تم دفعه إلى قمة التراتب الهرمى لعلامات العرض من خلال التصدير الثلاثى يعود صلاح عبد الصبور فيبرزه مرة أخرى من خلال الوصف المشير إلى نوعية الحركة «متهادية» بما يسمح للفعل/ الحركة باحتلال مساحة من الزمن تمنحه أهمية خاصة وتكفى لجذب انتباه المشاهد الذى لم يلتفت منذ الوهلة الأولى .

كما نلاحظ أن الأميرة قد توجهت لتتمدد (على المائدة) مما يعد عاملاً آخر فى جذب الانتباه إليها، فللعلاقات القائمة بين الأجساد والديكور دلالات خاصة فى معجم التموقع المسرحى، فالممثل «الذى يؤطره ديكور أو تظهر معه كتلة ديكور ، يمكن أن

يلفت انتباه الحضور وأن يجرى إدراكه على أنه مسيطر»[٦٨]، وتتأكد هذه السيطرة التى تمنحها المائدة للأميرة بتذكرنا لمكانة المائدة السيميولوچية ودلالتها بوصفها البؤرة المهيمنة على الديكور فى وسط منصة العرض .

إن ما يهمنا فى هذه الجملة/ الإشارة أكثر من غيره هو لفظتا «تتمدد ـ فى وضع إغراء» حيث يمكن تصنيفهما ضمن مؤشرات التموضع Attitudinal Deixis» وهى تتصل بقصد المتكلم المومئ ، وإن كانت «لا تعنى الفعل المقصود بقدر ما تعنى الوِضْعَة المتخذه أثناء التكلم ، تجاه العالم والمرسل إليه والمحتوى الخبرى للفظ» [٦٩] ، لهذا لابد لنا من ربطهما بكلام الأميرة حتى نتبين الدلالة السيميولوچية للتموضع التمدد/ الإغراء، الذى تبدأه الأميرة بعد انتهاء إشارة العرض مباشرة:

الأميرة : وأخيراً جئت

بعد أن جن نهارى بشقائى وانتظارى [٧٠]

وليس أمامنا عمليّا حتى لا نكرر الاستشهاد سوى أن نكتفى بهذه العينة الدالة على التشوق والرغبة المتسقة مع التمدد/ الإغراء للفارس المنتظر ، والتى تتفق مع إشارات الصراع الجنسى الرامز بتجلياته المتنوعة على العرض . وننتقل الآن إلى الجملة الثالثة فى العرض «بحيث تبدو المائدة كسرير» ، حيث

تجدر الإشارة إلى أن «سميأة الظواهر فى المسرح تردها إلى أصنافها التى تدل عليها، وليس إلى العالم الدرامى مباشرة ، ولا سيما أن ذلك يسمح لحاملات العلامة غير الحرفية بإنشاء التابع السيميائى الذى تنشئه الدلالات الحرفية نفسها»(٧١) ، ويتجلى هذا فى تحول المائدة إلى سرير دون أن يجد المشاهد غضاضة فى ذلك، حيث إن «الشرط الأساسى الذى لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة إلى حامل العلامة المسرحى، هو كونه قد أعد ليقوم بنجاح مقام مدلوله المقصود» (٧٢) ، فلا يشترط فى الديكور الذى هو علامة أن يتطابق مع نظيره العلامى فى الواقع، حيث كان يمكن أن يشير إلى الموضوع - السرير هنا مثلاً - وصف صوتى أو إشارة تحديد إيمائية ، ولكن ما هى الدلالة الفنية لتحول بؤرة الديكور الدالة المائدة / الانتظار كما شاهدنا فى بداية العرض إلى سرير؟ إنه ببساطة توظيف لطاقة العلامة وقدرتها على تعدد الدلالة، يستغل رصيدها الدلالى المكتسب فى إثبات هيمنة الصراع الجنسى الرامز على مفردات العرض كافة، حيث يشى هذا التحول للمتلقى بأن علاقة المائدة/ الانتظار المنفى، بالمائدة / السرير الجنس، هى فى جوهرها علاقة النتيجة بالسبب . كما أنه تحول علامى يفيد تعميق التغريب وكسر الإيهام الذى يحرص عليه صلاح عبد الصبور

فى هذا العرض .

ونصل هنا إلى الجملة الأخيرة فى إشارة العرض «وتختفى الوصيفة الثانية لحظة لتعود وعلى وجهها قناع رجل فى كمال العمر ذى شارب كثيف وهيئة متحدية»، إن الوصيفة المرأة قد اختفت وعادت ترتدى قناع رجل ، وقد كان من اليسير أن يدخل رجل مكانها ليشخص الدور لكن هذا يتنافى مع حرص صلاح عبد الصبور على التغريب وكسر الإيهام الذى وصل به إلى ذروته الفنية هنا ، فتاريخ الإخراج المسرحى ، من حيث جماليات العرض «يمكن تقسيمه بشكل عام إلى ثلاث مراحل : اتسمت بعمليات التقليد (المسرح الكلاسيكى)، وبتعظيم شأن الإيهام (المسرح البرجوازى)، وتحطيم الإيهام (المسرح الراديكالى)»[٧٣]، وهذه المرحلة الأخيرة هى المرحلة التى يحرص صلاح عبد الصبور على تعميق انتماء مسرحيته إليها .

فإذا كان المسرح عمومًا يبدو بوصفه ميدانًا كاملاً للأيقونة حيث يتساءل إيلام «أين يمكن أن يكون هناك شبه مباشر بين حامل العلامة والمدلول أفضل مما هو عليه فى علاقة الممثل - الشخصية؟» [٧٤] ، ويقرر «چان كوت» أن «الأيقونة الأساسية فى المسرح هى جسد الممثل وصوته» [٧٥] ؛ فإن صلاح عبد الصبور يصل إلى أقصى درجات التغريب من خلال تحطيمه

لهـذه الأيقـونة/الممـثل وجـعل الوصـيـفـة / المرأة تمثل دور السمندل/ الرجل ـ الفارس المنتظر ـ .

وقد حرص صلاح عبد الصبور على أن يكون هذا التغريب مـقـبولاً من المشـاهد بواسطة التكويد عـبـر الأنسـاق ، حـيث اسـتخـدم القناع / الديكور فى تحـويل الوصـيفـة / الممـثل إلى رجل، وعند هذا الحـد يظهـر «الأسـاس الاتفـاقى للأيقـونـة فى المسرح للعيان بشكل واضح» [٧٦] ، وتنهض تحفظات إيكو على تصنيف بيرس الشكلى للعلامة [٧٧] ، حيث يتضح لنا أنه «ما من شىء يمكن أن يكون أيقونة محضة أو شاهداً محضًا أو رمزاً محضًا». [٧٨]

ونعود هنا إلى وصف الرجل / القناع / السمندل فى إشارة العرض بأنه «ذو شارب كثيف» و«هيئة متحدية» ، حيث يتناسب المكياچ / العلامة شاربه الكثيف، مع الفعل / سيطرته الجنسية على مسار أحداث العرض ، كما تتناسب هيئته المتحدية مع طغيانه وبشاعته وطمعه الذى لا يحد .

الأميرة : وأخيراً جئت .. بعد أن جن نهارى

بشقائى وانتظارى

وتعجلت الهنيهات إلى الليل ..

تمنيت لو استطعت اختصار الأفق الممتد فى لحظة ضوء

تنطفئ فى نفخة مثل انطفاء الشمعدان

آه لو أملك للشمس عدوى الشمس ، أمرًا وقضاء

آه لو أملك أن أحبسهما تحت سريرى

حيث لا تسمع ديك الفجر إذ يعلن ميلاد الضياء

آه لو أملك أن أحبس أنفاسى وأغفو طول عمر النور

فإذا ما أظلم الليل تبرجت على غصنى

تنفست نسيم الليل ، أورقت انتشاء وسرور

ليلكة الظل أنا

عابدة الظلام

الزهرة التى تخاصم السنا

وتعشق القتام

الوصيفة الثانية :

«تحنى رأسها فى صمت» (٧٩)

إن الأميرة تلقى خطابها من ذات الموضع / فوق السرير والتموضع / وضع التمدد الإغراء ، والوصيفة / السمندل تقف إلى جوارها دون تعديل فى الحركة / المسافة بين الشخصيتين؛ مما يعد إشارة سيميولوچية دالة .

فالسيميولوچيا تقر بوجود أنظمة دالة خارج نطاق اللغة الطبيعية ، ومن أبرز هذه الأنظمة «البونية أو علم البون [٨٠] ، وهو علم يدرس الطرق التى تستخدمها الشعوب المختلفة فى الاتصال من خلال الزمان والمكان وحركة الجسد . وتتكون هكذا «لغة صامتة» ـ على حد تعبير هول ـ من بعض الممارسات المحددة ثقافيًا مثل المساحة التى تفصل بين الأشخاص عند القيام ببعض الأفعال» . [٨١]

فقد ميز عالم الأنثروبولوچيا «إدوارد هول» [٨٢] فى تنظيمه للفضاء بين الشخصيات، الذى يدخل تحت نسق الفضاء غير الشكلى ـ نظرًا لأن علاقات القرب والبعد بين الأفراد متغيرة أبدًا ـ بين أربع درجات :

١ ـ المسافة الحميمية ، ويمثلها الاحتكاك الجسدى وأوضاع اللمس عن قرب .

٢ ـ المسافة الشخصية وهى من ٥ر١ إلى ٤ أقدام .

٣ ـ المسافة الاجتماعية وهى من ٤ إلى ١٢ قدم .

٤ ـ المسافة العلنية وهى من ١٢ إلى ٢٥ قدمًا .

وينقسم هذا التدرج إلى قريبة وبعيدة لينتج عن ذلك ثمانى درجات تعمل لقياس جدلية حوار الجسد مع الجسد . [٨٣]

وعلى هذا فإن صلاح عبد الصبور يكون قد بدأ حوار

الجسد/ الأميرة مع الجسد / الوصيفة القرندل من خلال مسافة سيميولوچية دالة على الاتصال الشخصى القريب ١.٥ قدم تقريبًا أى نصف متر تقريبًا وتحديداً ٤٥.٧٢ سنتيمتر ، حيث سيتلاعب صلاح عبد الصبور بعد ذلك بالدلالة السيميولوچية للمسافة بين الشخصيتين ، فكما يقول «بارت» فى حديثه عن العلاقة بين الهندسة والمسرح «إن المسرح بدقة هو التطبيق الذى يحسب رياضيًّا مكان الأشياء وكأنها مقيدة بقانون» .(٨٤)

وتجدر الإشارة إلى أن أداء الوصيفة / السمندل فى هذا المشهد سيقتصر على الحركة الإيماءة فقط دون استخدام اللغة فى الحوار ، وهو اختيار سيميولوچى موفق من صلاح عبد الصبور ، حيث يعبر القناع ـ كما تقول آن أوبرسفيلد ـ عن «علاقة خاصة بالقول أو بالكلام ، فبما أن الفم مختفٍ فإن مصدر الكلام مخفى كذلك ، وهكذا يصبح الكلام بلا أصل ، ويصبح القول الصادر عن الشخصية الدرامية بمثابة نزع لصفة الفردية عن الخطاب .

إنه يعبر عن خلع تعبيرية الوجه الفردى عن الممثل لإنتاج نسق علامات شديد الاختلاف يقع فيما بين (التمثيل الصامت) الثابت بالأساس وبين الشفرة الإيمائية . من هنا فالشفرة الإيمائية هى التى تقود خلال هذا النسق من الأداء ، أو لنقل إن

الذى يقود هو علاقة الجسد بالعالم» [٨٥] ، وهذا يجعل طبيعة خطاب الوصيفة / السمندل الموجه للأميرة (خطاب جسد) مما يتناسب مع سيطرته الجنسية عليها ، حيث تعد هذه السيطرة المحور الرئيسى المتحكم فى تمطيط أحداث العرض .

وتجدر الإشارة إلى أن اقتصار أداء الوصيفة / السمندل على الحركة والإيماءة فحسب يحول الديالوج اللغوى إلى منولوجات مفردة من الأميرة ، مما يتسق مع غياب السمندل عنها وانتظارها له فى الواقع الدرامى ، كما أنه يعد أحد أدوات التغريب فى هذا العرض .

وبالرغم من «إصرار (آرتو) على التقابل القطبى المطلق سيميائيّا بين اللغة والإيماءة فى المسرح ؛ فإن ذلك لا يحول دون كونهما محكومتين بالتعاون على إنشاء الخطاب المسرحى باستثناء أقصى حالات الاستقلال الإيمائى فى الممياء» [٨٦] ، فالإيماءة فى الواقع «لا توجد ككينونة منعزلة ولا يمكن فصلها عن المتصل العام كما نفصل الكلمة . فالإيماءات أشكال مكبلة . وذلك يعنى أن الإيماءات تعتبر أشكالاً لا تستطيع أن تستقيم بمفردها» [٨٧]. فكما يقول «باڤيس»: «لا شىء أسهل على الناقد أو على المتفرج من الإشارة إلى النص، ولا شىء أصعب ، من ناحية أخرى، من الإمساك بأقل إيماءة من إيماءات الممثل».[٨٨]

وقد نبه «سيرپييرى» إلى أن «عناصر التأشير فى اللغة التى تتعلق بـ (أنا - هنا - الآن) تعتبر من بين أكثر المكونات المميزة للخطاب المسرحى» [٨٩] ، «فـ (أ) أو (أنا) الخاصة بالشخصية الدرامية ، و«هنا أو الآن» الخاصة بسياق الاتصال الدرامى ترتبطان بجسد الممثل وبالسياق المسرحى من خلال مصاحبة الإيماءة التأشيرية للفظ». [٩٠]

وصحيح أن حركات وإيماءات الوصيفة / السمندل الجسدية غير مصحوبة بكلماتها ، لكن كلمات الأميرة الموجهة إليها والمتصلة بها فى السياق المسرحى تقوم بهذا الدور اللغوى التأشيرى كما يتضح من تحليلها .

فجدلية الحضور المسرحى (هنا / الآن) تتجلى فى أول لفظين «وأخيراً جئت» حيث تتضافر اللغة تأشيريًا مع الجسد / المسافة الوصيفة / السمندل الواقف إلى جوارها فى تعيين حضوره الممتلئ بالحياة والمشحون بقوة الفعل .

والحقيقة أن الصراع الدرامى المطروح شعريًا فى الفقرة السابقة هو فى جوهره صراع زمن/ ضوء، يعبر عن الانتظار المتشوق لحلول الليل / الآن بوصفه الوقت الذى يمكن فيه للمحبوب/ السمندل أن يلتقى بحبيبته / الأميرة بعيداً عن عيون القصر .

إن موقف الأميرة المتكلمة فى جوهره موقف مشاعر مضطربة بين القلق والشوق (انتظار المحبوب) ، والصراع المطروح فيه أقرب ما يكون إلى عالم الشعر أيضًا (صراع المحب مع الزمن/ الضوء / الانتظار) ، والسياق الاتصالى اللغوى الذى يتعين فيه هذا الصراع أقرب ما يكون إلى الشعر أيضًا (مونولوج لا ديالوج) ، كما أن الأداء الذى تقوم به الوصيفة السمندل فى هذا المشهد أداءً إيمائيًا ، «والممثل الإيمائى عند مارسيل مارسو يصنع ذبذبات مثل آلة الأرغول ، وهو بذلك يعتبر ذا طابع غنائى ، وتتوج إيماءاته بهالة شعرية»[٩١] . كل هذا يتضافر مع آلية العرض التى تميل إلى كسر الإيهام والتغريب الفنى فى السماح لآلية الصياغة الشعرية بالعمل بوصفها أفضل نسق لغوى يتناسب مع هذا السياق الدرامى . ومادام كاتبنا المسرحى شاعرًا فى المقام الأول فهو يشحذ أسلحته دائمًا ويقف بباب العرض متحينًا اللحظة المناسبة لإطلاقها .

وإذا كان «هيجل» يرى أن «الاستعارات هى بكل تأكيد أكثر حيوية من التعابير الدارجة التى ليس لها سوى معنى حقيقى»[٩٢] ؛ فإن صلاح عبد الصبور يبدأ خطابه بثلاث استعارات متوالية تعلن عن الحضور الملموس للغة الشعرية

(جن نهارى ـ تعجلت الهنيهات ـ اختصار الأفق) ، ثم يشرع فى تمطيط الاستعارة الثالثة إلى صورة شعرية دالة على الرغبة فى اختصار الزمن / انتظار المحبوب :

تمنيت لو استطعت اختصار الأفق الممتد فى لحظة ضوء [٩٣]

تنطفى فى نفخة مثل انطفاء الشمعدان

لاحظ أن كثافة اللغة الشعرية قد سمحت لاستعارة (اختصار الأفق) فى الصورة السابقة باجتياز حاجزى الزمان والمكان معًا فى كلمة واحدة ، حيث يشى هذا التضافر بالرغبة فى التعين المادى للمحبوب، مما يتفق مع سيطرته الجنسية من ناحية، ومع آليات المسرح ولوحة المشهد من ناحية أخرى ، فهذه المسرحية «تنقل إلى فن الدراما الميزة التى يتمتع بها الشعر الجيد، تركيز شديد ، يقتصد فى المساحة ويوسع فى العمق» . [٩٤]

إن صلاح عبد الصبور ينتقل بعد ذلك للكشف عن أغوار الصراع النفسى الداخلى للأميرة وتحولاته فى ظلال الضوء ، حيث يمكننا أن نرصد مقامين نفسيين رمزيين بارزين يبدأ كل منهما بزفرة الآه المتألمة انتظارًا وشوقًا .

الأول هو مقام الجلاد ، الذى تتمنى الأميرة تعينها فيه فى مواجهة (النهار / الانتظار):

آه لو أملك للشمس عدوى الشمس ، أمرًا وقضاء

آه لو أملك أن أحبسها تحت سريرى

حيث لا تسمع ديك الفجر إذ يعلن ميلاد الضياء

أما المقام الآخر فهو مقام الوردة ، الذى تتمنى الأميرة تعينها فيه عندما يحل (المساء / اللقاء) :

آه لو أملك أن أحبس أنفاسى وأغفو طول عمر النور

فإذا ما أظلم الليل تبرجت على غصنى

تنفست نسيم الليل ، أورقت انتشاء وسرور

وإذا كانت الأميرة / الشخصية الدرامية تتمنى أن تتعين فى مقام الوردة ؛ فإن الشعر يتخطى حاجز الأمنية إلى ساحة الفعل اللغوى المتمثل فى التشبيه البليغ التالى الذى يبدأ به الشاعر تحولاً إيقاعيّا أيضًا داخل المقطع الواحد من بحر الرمل إلى بحر الرجز :

ليلكة الظل أنا

عابدة الظلام

ولا يفوت صلاح عبد الصبور فى تحديده النوعى للوردة الرمز أن يختار وردة تتفتح فى الظلام كالأميرة التى لا تتألق إلا مساء بين يدى حبيبها السمندل ، حيث يختتم فقرته بتحديد الإطار الشعرى لما يمكن أن نسميه بـ «العلاقة الضوئية العاطفية» للأميرة / الوردة :

الزهرة التى تخاصم السنا

وتعشق القتام

إن شاعرية صلاح عبد الصبور ولغته الشعرية لا تقف حائلاً أمام دراميته واهتمامه بالوظيفة التأشيرية للغة المسرحية ، حيث «ترتفع الدراما إلى مقام الشعر ، ويعبر الشعر بالفعل عن أحداث درامية ، متعددة المعانى ويظل – مع هذا – محتفظًا بعذوبته ورقته وصفائه» [٩٥]، كما يظهر من تحليل المونولوج السابق ذاته .

فبالإضافة إلى (هنا والآن) التى تمثل جوهر الصراع الدرامى فى المونولوج يمكننا أن نلتفت إلى توجهات الضمائر حيث نكتشف ما يأتى :

تتجلى (أنا) الأميرة المتكلمة (عصب التأشير اللغوى فى المسرح) عبر خمسة محاور :

١ ـ بوصفها فاعلاً متضمنًا فى همزة الفعل : (أملك ـ أملك ـ أحبس ـ أملك ـ أحبس ـ أغفو) ست مرات .

٢ـ بوصفها تاء للفاعل : (تعجلت – تمنيت – استطعت – تبرجت – تنفست – أورقت) ست مرات .

٣ ـ بوصفها ياء المتكلم "": (نهارى ـ شقائى ـ انتظارى ـ عدوى ـ سريرى ـ أنفاسى ـ غصنى) سبع مرات .

٤ ـ بوصفها ضميرًا ظاهرًا فى جملة اسمية : (ليلكة الظل أنا) مرة واحدة .

٥ ـ بوصفها ضميرًا مقدرًا فى جملة اسمية : (عابدة الظلام/ الزهرة التى تخاصم السنا وتعشق القتام) مرتين .

أى أن حاصل مرات تكرار الضمير العائد على أنا الأميرة المتكلمة فى تجلياته المتنوعة داخل المونولوج السابق يصل إلى (٢٢) مرة فى (١٥) سطرًا شعريًا فقط . ولا يحمل هذا الرقم قيمة دلالية إلا بعد مقارنته بعدد مرات تعيين ضمير الغائب الفاعل والمفعول به (الحقل العلامى المقابل) فى هذا السياق .

أما ضمير الفاعل الغائب المستتر فهو يقدر ثلاث مرات مع ثلاثة أفعال تدل على السلبية من خلال دلالة الفعل (تنطفى)، أو من خلال النفى (لا تسمع ـ إذ يعلن) ، ويتكرر مرتين مع الفعلين (تخاصم ـ تعشق) .

أما ضمير المفعول به العائد على الغائب فهو يتجلى مرة واحدة (أحبسها) فى سياق سلبى أيضًا يعلن هيمنة (أنا) الفاعل المتكلم عليه . فيكون حاصل التكرار (٦) مرات فقط، وبهذا تكون نسبة تعين أنا المتكلم عصب التأشير اللغوى فى المسرح إلى نسبة استخدام ضمائر الغائب هى (٧٩٪) تقريبًا ، مما يؤكد رغبة صلاح عبد الصبور فى التجسيد اللغوى المتعين

المبالغ فيه للأميرة، وهو ما يتفق مع تموضعها وغايتها (إغراء السمندل) .

وإذا كانت الضمائر كافة بما فى ذلك الغائب والمخاطب تعد من أبرز عناصر التأشير اللغوى فى المسرح ، فإنه يمكن لنا أن نرصد تجليًا وحيدًا لضمير المخاطب فى هذا المونولوج يتمثل فى تاء الفاعل المخاطب (الوصيفة / السمندل) المتصلة بالفعل (جئت) ، وبهذا يكون مجموع ضمائر التأشير المستخدمة فى الديالوج (٢٩) ضميرًا فى (١٥) سطرًا شعريًا فقط ، وكما يقول «لوتمان» إن «الزيادة القصدية فى استخدام عنصر معين تجعله قابلاً للملاحظة وفاعلاً من الناحية البنيوية» [٩٦] ، حيث تدل هذه الكثافة التأشيرية على اهتمام صلاح عبد الصبور المشترك بآليات اللغة الشعرية والدرامية فى الوقت نفسه . ويمكن لنا الآن رصد دلالة العلامات المتضافرة فى اللقطة المسرحية السابقة والمتمثلة فى إقبال الأميرة المندفع على السمندل من خلال (التموضع - التعبير الشعرى - تكثيف ضمائر الفاعل المتكلم) مقابل استجابة السمندل المتحفظة (إحناء الرأس - ضمير المخاطب الوحيد)، مما يمهد للسمندل استغلال / تمطيط اندفاع الأميرة نحوه فى تحقيق طموحاته السلطوية ، متعللاً برغبته فى القضاء على صراع الزمن / الضوء / الانتظار المتشوق ،

وتحويل هنيهات الليل إلى لقاء ممتد دائم طول اليوم .

الأميرة : وأخيراً جئت يا نهر حياتى

فاسق جلدى ، شققته الشمس حتى صار كالأرض البوار

الوصيفة : «تمد يدها على ذراع الأميرة»(٩٧).

يلاحظ أن الوصيفة / السمندل تبرز تأشيريّا بوصفها فاعلاً للفعلين الموجودين فى جملة الأميرة (جئت - فاسق [أنت]) ، أما الأميرة فتبرز تأشيريّا فى الخطاب مرتين أيضًا بوصفها ضميراً للمتكلم (حياتى - جلدى) . ففاعلية الوصيفة / السمندل ، وتساوى مرات تكرار الضمائر المشيرة إليه مع ياء المتكلم العائدة على الأميرة - مرتين لكل - ، يتضافران مع إشارات الرى الاستعارية (نهر حياتى - اسق جلدى) والتشبيه (كالأرض البوار) ، فى الإشارة إلى أن ما تدعوه إليه الأميرة هو فعل/ الحب / الجسد / الجنس المشترك من زاوية ، والذى يهيمن عليه الفاعل السمندل من زاوية أخرى . أما ضمير الغائب (شققته) فيبرز مرة واحدة بوصفه الزمن / الشمس / الانتظار / العدو الذى تدعو الأميرة حبيبها إلى الانتصار عليه باللقاء الحار . فكما يقول «أرنولد هوسر»: إن العمل الأدبى «ينتسب إلى منطق اللغة لا إلى الإحساسات ، والعاطفة تدين بدلالتها الفنية

للسياق، لا لطابع التجربة التى تنبع منها» . (٩٨)

إن استجابة الوصيفة / السمندل - الذى دعته إليها الأميرة - قد زادت ، حيث يشير إلى هذه الزيادة مد يدها على ذراع الأميرة ، وبذلك تكون الوصيفة / السمندل قد انتقلت بالدلالة السيميولوچية لعلاقات القرب بين الأشخاص من المسافة الشخصية القريبة إلى المسافة الحميمة البعيدة المتمثلة فى أوضاع اللمس عن قرب وفقًا لتصنيف هول .

الأميرة : «تنهض قليلاً وتتحسس الوصيفة من وسطها إلى وجهها»

آه ، تبدو مثل رمح مشرع تم استواء ومضاء

آه ، تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصقل جلاء

آه ، تبدو كإله طيب قاس نبيل

آه ، تبدو شجره

آه ، تبدو سكره

آه ، تبدو قمرًا حلوًا مطلاّ

آه ، تبدو كل شىء زار أحلامى وأحلى

الوصيفة الثانية : «تمد يدها إلى صدر الأميرة» (٩٩)

إن الأميرة المتشوقة تمضى خطوة أخرى للأمام فى تصنيف هول - وهى آخر نقطة فى التصنيف على كل حال - حيث تحول

المسافة الحميمة البعيدة المتمثلة فى أوضاع اللمس عن قرب إلى المسافة الحميمية القريبة المتمثلة فى الاحتكاك الجسدى ، ويتجلى هذا فى نهوضها القليل عن تموضعها المغرى من أجل أداء الفعل المثير (تحسس الوصيفة من وسطها إلى وجهها) .

إن صلاح عبد الصبور يستغل طاقات الشعر التركيبية الجمالية المصدرة للحركة (التحسس من الوسط للوجه) والدالة فى الوقت ذاته ، حيث يعتمد على التكرار التركيبى المتوالى لبداية جمل الأميرة بالزفرة (آه)، والفعل المضارع (تبدو) ، والفاعل المتضمن (أنت) .

إن التكرار المتوالى للزفرة المتصدرة للجمل كافة يحقق تأوهاً إيقاعيّا مثيراً يكتنف أرجاء الخطاب وساحة العرض . كما أن تكرار الفعل المضارع «تبدو» بما يتضمنه من إشارات تكثف الحضور المتعين نوعيّا «فهو مضارع ـ الآن» ودلاليّا «تبدو ـ أى تظهر جليّا» ، وما يتضمنه من ضمير فاعل مخاطب للإثارة والاستنفار والحث على الفعل «أنت» ، يعمل على تضخيم إحساس الوصيفة / السمندل بقوته ورجولته ، فكما يقول بارت «تفرز الكلمات نوعًا من المد الشكلى ، ينبثق عنه تدريجيّا تكثيف انفعالى وذهنى من المحال إفرازه بغير تلك الكلمات» . (١٠٠)

كما يستغل صلاح عبد الصبور طاقات الشعر التصويرية

أيضاً من خلال ترتيب بنائى دال فى تعميق غايته الدلالية ، حيث يبدأ تصويره بثلاث تشبيهات عادية :

آه ، تبدو مثل رمح مشرع تم استواء ومضاء

آه ، تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصقل جلاء

آه ، تبدو كإله طيب قاس نبيل (١٠١)

ويلاحظ أن التشبيه الأول بالرمح/ الأداة (وهو مشرع فى تمام استوائه ومضائه) يتضافر مع التشبيه الثانى بالسيف / الأداة (وهو مرهف، صقيل، جلى) فى حث الوصيفة/ السمندل وإثارته لاستخدام الأداة/ جسده المتألق فى الفعل الذى يحدد نوعيته التشبيه الثالث للوصيفة / السمندل بالإله القاسى الطيب النبيل فى الوقت ذاته ، حيث يتضح من تباين الوصف أنه إله الخصب القاسى فى فعله الجسدى (ممارسة الجنس) والطيب النبيل فى غايته (استمرار الحياة ، طفل / المستقبل) .

ويجدر بنا هنا رصد ثلاث ملاحظات ، الأولى تتمثل فى أن وصف السمندل بالإله يشى باستلاب الأميرة الجنسى التام من قبل السمندل حيث يمثل تمطيط هذا الموقف النفسى المحور الرئيسى فى دفع أحداث العرض .

أما الملاحظة الثانية فتتمثل فى أن ضمائر الغائب المقدرة والظاهرة سواء فى التشبيهات الثلاث السابقة [تم (هو) ـ زاده]

أو فى باقى تشبيهات الفقرة [زار (هو)] تعود جميعًا على المشبه به ، ومن ثم فإن دورها الدلالى ينتقل من الإشارة للغيبة إلى تكثيف حضور المشبه الوصيفة / السمندل ، حيث تصبح إشارات تعينه اللغوية فى هذه الحالة رباعية لا ثلاثية (الفعل المضارع تبدو ـ ضمير الفاعل المستتر أنت ـ التشبيه ـ الضمير العائد على المشبه) .

أما الملاحظة الثالثة فتتمثل فى استخدام الطاقة الموسيقية العالية للشعر بوصفها منبهًا ومثيراً إيقاعيّا أيضاً، سواء على مستوى تراسل الأصوات بين الصفة والموصوف فـ (السيف مرهف) و(الرمح مشرع) ، أو على مستوى استخدام القافية المتماثلة فى الروى والردف والوزن الصرفى والعروضى (مضاء ـ جلاء) .

إن صلاح عبد الصبور يمضى فى التصعيد اللغوى الجمالى المثير ، حيث يحول الرغبة الدرامية للأميرة فى الالتحام الجسدى إلى التحام لغوى جمالى بين المشبه والمشبه به بعد تحطيم الفاصل / أداة التشبيه ، فى ثلاث تشبيهات بليغة متوالية ، (لاحظ المغزى الإيقاعى والدلالى لتحويل القافية إلى جناس ناقص «شجرة ـ سكرة») :

آه ، تبدو شجره

آه ، تبدو سكره

آه ، تبدو قمرًا حلوًا مطلا (١٠٢)

فإذا كانت التشبيهات الثلاث العادية السابقة تتحدث عن أداة الفعل ؛ فإن هذه التشبيهات الملتحمة تجسد فى صورة الوصيفة/ السمندل ثلاث غايات ممتعة متحققة فى الفعل / الجنس (شجرة / الخصوبة ـ سكرة / النشوة ـ قمرًا حلوًا مطلاً/ الاستمتاع بالجمال) ، ويلاحظ أن هذه الجمل الثلاث ترتب التشبيه / الغاية ترتيبًا تنازليًا مثيرًا يبدأ بالقمة / الخصوبة / طفل المستقبل وينتهى بالقاعدة الاستمتاع بالجمال، «فتراص الكلمات ومواقعها ونسجها ، أو بتعبير أعم «نظمها» له دلالة سيميائية لا تنكسر» (١٠٣) ، حيث يوحى هذا الترتيب بالانتقال المتدرج لخطاب الأميرة من القوة والعنف فى شحذها لهمة الوصيفة / السمندل إلى الاستسلام الأنثوى المغرى بالفعل ، الذى يصل إلى ذروته فى التشبيه البليغ الأخير الذى تجمع فيه الأميرة التشبيهات السابقة كافة فى رسالة واحدة دافعة قبل استسلامها التام :

آه ، تبدو كل شىء زار أحلامى وأحلى (١٠٤)

حيث يتبدى الضمير الوحيد العائد على الأميرة المتضجعة المتحسسة فى هذه الفقرة بوصفه ياء للمتكلم متصلة بالمفعول به،

فى مقابل الحضور اللغوى الجارف للفاعل المخاطب الوصيفة/ السمندل . وفى مثل هذا السياق لا تملك الوصيفة / السمندل سوى الاستجابة الفعلية لرغبة الأميرة «تمد يدها إلى صدر الأميرة» .

ويجدر بنا فى هذا السياق رصد ملاحظة مهمة تتمثل فى أن المفعول به الذى أضيفت إليه ياء المتكلم المشيرة للأميرة هو كلمة أحلام «أحلامى» ، حيث يتسق الاختيار اللغوى الدال للفظ المفعول به مع الفعل المهيمن على بنية المسرحية وهو «انتظار المحبوب الغائب» . وهنا يتضافر الاختيار اللغوى مع القناع / الديكور وباقى آليات العرض فى كسر الإيهام، وتنبيه المشاهد إلى أن ما يشاهده هو مجرد تمثيل داخل التمثيل بين الأميرة ووصيفتها ، وأن الأميرة مازالت تنتظر الحلم / السمندل الذى لم يأت بعد فى الواقع الدرامى .

الأميرة : أترى صدرى يرضيك استواء واستداره

حقلك العاشق يبغيك كما تبغيه

فتلمسه ، تحسسه ، وأوجعه ، فقد تنبت فيه

زهرة عاطرة تغريك أن تقطفها ، تطبع منها

وشمة فى صدرك المفرود كالقلع على بحر الجساره

الوصيفة الثانية : «ترفع الأميرة إليها» (١٠٥)

وإذا كانت «اللغة الشعرية تتميز عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها» [١٠٦] كما يقول «تودوروف» ؛ فإن صلاح عبد الصبور يستغل طاقاتها فى التصدير المسرحى للصدر / الجسد ، حيث تبدأ الأميرة حديثها باستفهام بلاغى يتضمن الفعل (ترى) واللفظ (صدرى) ليزيد من تعين المتعين أصلاً من خلال حركة الوصيفة / السمندل السابقة (الإمساك بالصدر) . كما أنه يتلاعب تلاعبًا بينًا بدلالات الصيغ الصرفية فالاستواء والاستدارة مصدران ، وكأن هذا الصدر ليس مستويًا ومستديرًا فحسب بل هو مصدر الاستواء والاستدارة بوصفه نموذجًا أعلى للتشكيل الجمالى الذى يجب أن يكون عليه الصدر. كما أن الشاعر يزاوج فى اختياره للأوزان الصرفية المزيدة بين ما سينه أصلية (استواء) وما سينه زائدة (استدارة) حتى يصل بالكلمتين فى صيغتهما النهائية إلى التجانس الصوتى المعبر عن التجانس التشكيلى بين الاستواء / البروز والاستدارة / التكور ، والذى يمثل المحور الدلالى لاستفهام الأميرة المتحول عن غايته التداولية (معرفة الإجابة) إلى غاية فنية درامية (الإثارة والحث على الفعل) .

يعتمد صلاح عبد الصبور بداية من أول كلمة فى السطر الآتي «حقلك...» علي حقل دلالي مختلف عن الجسد (الصدر -

الاستواء ـ الاستدارة) وهو الزراعة (الحقل ـ الإنبات ـ الزهرة ـ القطف)؛ حيث يتلاعب بالانتقال الدال بين الحقلين الجسد (المشبه) والزراعة (المشبه به) معتمدًا على ما بين الحقلين من مقومات دلالية مشتركة مثل الحياة ، والخصوبة ، والتكاثر ، وغير ذلك من مقومات تسمح بتوظيف هذه التشبيهات رمزيًا في الإشارة إلي الجنس.

إن كلمة (حقلك) في ذاتها تعد تشبيهًا ينقلنا من عالم الجسد/ المشبه إلي عالم الزراعة المشبه به ، لكن دخولها طرفًا في استعارة (حقلك العاشق) يرتد بها مرة أخري من حقل الزراعة إلي حقل الجسد ، الذي يواصل نشاطاته مرة أخري بداية من بقية السطر الشعري (يبغيك كما تبغيه) .

ويلاحظ أن اختيار الشاعر للفعل (يبغي) في صيغته غير المزيدة بالتاء (يبتغي) يتحول صرفيًا وصوتيًا بدلالاته من مجرد الإرادة الخالصة إلي الإشارة لنوعية الفعل المراد الذي تبدأ تجلياته اللغوية فورًا في السطر التالي بالفاء التي لا تمهل في العطف (فتلمسه ـ تحسسه ـ وأوجعه) . (لاحظ علاقة الفعل (أوجعه) بوصف الأميرة السابق للوصيفة / السمندل بالإله القاسي النبيل) .

إن الحقل الدلالي الجسد / المشبه مازال يعمل بقوة في

أفعال الأمر المحرضة التي تلعب فيها الوصيفة / السمندل دور الفاعل المخاطب (أنت)، في حين تبرز الأميرة المتكلمة بوصفها مفعولاً به يتعين في ضمير الغائبة (الهاء)، مما يشير لغويًا إلي شدة الهيام والاستلاب الجنسي .

إن الشاعر يعود بنا مرة أخري - بعد أن وصل لقمة الإثارة - إلي حقل الزراعة / المشبه به في الجملة الآتية (فقد تنبت فيه زهرة عاطرة)، علي الرغم مما فيها من إشارة جنسية رمزية تتجسد لغويًا في الضمير العائد علي الحقل / الجسد (الهاء) .

إن الشاعر يحرص في الجملتين التاليتين علي أن يوازن بين حقلي الجسد / المشبه والزراعة/ المشبه به ، (تغريك / جسد ، أن تقطفها / زراعة) ، (تطبع منها (الزهرة) / زراعة ، وشمة في صدرك / جسد) ، وذلك قبل أن يحول الشاعر الخطاب إلي حقل الجسد الخالص بالتوصيفين المتتاليين : ١- النعت : (صدرك المفرود) . ٢- التشبيه : (كالقلع في بحر الجسارة) .

إن الحركة المكوكية بين حقلي الجسد / الزراعة ، المشبه / المشبه به ، قد انتهت من حيث بدأت في ساحة التعين الطاغي للجسد . وإذا كان «چاكبسون» يري أن الشعر هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعني من علاقة خفية إلي علاقة جلية تتمظهر بطريقة ملموسة جدًا» [١٠٧] ؛ فإن الدائرة قد

اكتملت وأغلقت دلاليّا وصوتيّا أيضًا من خلال تراسل قافية السطر الأول ـ ذات الردف والوصل؛ أى أن تماثل القافيتين يشمل ثلاثة أحرف وليس حرفًا واحداً (أترى صدرى يرضيك استواء واستدارة) حيث تبدو الأميرة / الصدر / الجسد بوصفها نموذجًا أعلى للجمال ـ مع قافية السطر الأخير (صدرك المفرود كالقلع على بحر الجسارة) حيث تبدو الوصيفة / السمندل الصدر / الجسد بوصفها نموذجًا أعلى للقوة ، وبهذا تحين اللحظة الدرامية لتلاصق الصدرين / الجسدين من أجل طبع زهرة الصدر على الصدر (الوصيفة الثانية : ترفع الأميرة إليها) .

الأميرة : آه علقنى بأكتافك كالعقد ، وداعبنى وانثرنى حبات..

وبعثرنى على جسمك موسيقى ونورا

ثم لملمنى وانظمنى فى حبل امتلاكك

وتحسسنى واختمنى بختمك

وليعدك الغد لى طفلاً شقيّا وجسوراً

الوصيفة الثانية : «تترك الأميرة لتسقط أمام السرير وتبتعد عنها خطوة» (١٠٨)

يقول تودوروف «إن بنفنست يرى أن صيغة اللغة تحدد

الأنظمة السيميائية جميعًا ، وما دام الفن واحدًا من هذه الأنظمة فإننا على ثقة من العثور على آثار الصيغ المجردة للغة فيه».(١٠٩)

وعلينا أن نقر بأن اللغة الشعرية ما زالت تعمل بقوة فى هذا الخطاب ، حيث يبدأ حديث الأميرة فى هذه الفقرة بتشبيه شعرى (علقنى بأكتافك كالعقد) يزاوج بين مفردات القلادة (العقد) ومفردات الجسد (أكتافك) من خلال الفعل الجامع لهما (علقنى) ، ثم يشرع الشاعر في تمطيط هذا التشبيه فى السطور الأربعة التالية مستخدمًا مفردات الحقل الدلالى للعقد/القلادة (داعبنى – انثرنى – حبات – لملمنى – انظمنى – تحسسنى – أختمنى) اعتماداً على المقومات الدلالية المشتركة بين حقل القلادة وحقل الجسد / الأنثى لحظة الفعل الجنسى مثل (التعلق بالعنق ـ المداعبة ـ التحسس ـ النعومة ـ الاستدارة ... إلخ) .

ولأن مفردات حقل القلادة / المشبه به تحمل إيحاءات جنسية واضحة ؛ فإن الشاعر يترك لها مساحة أكبر من مفردات حقل الجسد / الأنثي / المشبه الذى يتبدى من خلال نمط نحوى ثابت هو شبه الجمل الوصفية ، وتحديداً الجار والمجرور التالى لضمير المتكلم المفعول به (الياء) (على جسمك ـ فى حبل

امتلاكك– بختمك) . ويلاحظ أنها جميعًا تتصل بضمير عائد على الفاعل المخاطب (الكاف)، مما يردنا إلى الفاعل / الفعل المنتمي إلى حقل القلادة مرة أخرى تصديراً للفاعل المهيمن جسدياً في فعل الجنس من ناحية ، وإبرازاً للإشارات الجنسية الموحية الكامنة في مفردات حقل الفعل / القلادة من ناحية أخرى .

فالأفعال المستخدمة في السطور الشعرية الأربعة السابقة كافة تنتمي إلى حقل القلادة ، كما أنها تتجلى في هيئة تركيبية واحدة : فعل أمر (أكثر الأفعال اللغوية اتساقًا مع لغة المسرح/ الفعل) ، يتضمن فاعلاً مستترًا وجوبًا تقديره أنت عائد على الوصيفة / السمندل (مما يتوافق مع استتار / غياب السمندل الحقيقي في الواقع الدرامي)، ويتصل بضمير ياء المتكلم المفعول به العائد على الأميرة (مما يتوافق مع استلابها الجنسي تجاه السمندل) .

وإذا كانت «التراكيب النحوية في الشعر تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية» [١١٠] ؛ فإن ترسيخ هذا النمط التركيبي للفعل / الجملة المتكررة ثماني مرات (علقني - داعبني - انثرني - بعثرني - لملمني – انظمني - تحسسني - اختمني) يعمق الدهشة الفنية الناتجة عن التحول

إلى صيغة فعلية جديدة فى السطر الأخير مما يتناسب مع التحولات الفنية و الدرامية التى يفجرها هذا السطر :

وليعدك الغد لى طفلاً شقياً وجسوراً

إن الفاعل هنا ليس الوصيفة / السمندل بل هو الغد / الزمن / المستقبل ، حيث تحول السمندل إلى مفعول به تشير إليه كاف الخطاب !

والتحول اللغوى فى هذا السطر هو مفتاح التحول الرمزى ، فتحول الوصيفة / السمندل إلى مفعول به يعنى أن السمندل والجنس مجرد وسيلة لا غاية من أجل الوصول إلى الفاعل/ المستقبل (الغد) الذى ارتقى به الشاعر فنيّا إلى أفق الرمز / الطفل ، وعندئذ يمكن أن تصبح الأميرة رمزاً للمرأة / الوطن الطامح للمستقبل وليست مجرد المرأة / الجسد المتطلعة للشهوة المجردة ، وهذا يكشف سر تكثيف الشاعر لتقنيات كسر الإيهام حتى لا يقع المشاهد فى هوة الاستغراق فى المستوى الأول من التلقى .

إن هذا التحول الفنى / الرمزى للخطاب يعد بدوره مفتاحاً للتحول الدرامى ، فبعد أن أعلنت الأميرة غايتها المتمثلة فى الطفل / المستقبل ، الشقى / الحر ، الجسور / العادل ، تبدأ الوصيفة / السمندل بعد وصولها إلى أقصى درجات الالتصاق

بها فى الابتعاد العنيف عنها ، كما يتضح من إشارة العرض الآتية :

الوصيفة (الثانية) : «تترك الأميرة لتسقط أمام السرير ، وتبتعد عنها خطوة»

إن الأميرة قد سقطت من فوق السرير عرش الجنس طفل / المستقبل ، كما أن هذه الخطوة الباردة (تساوى ٣ أقدام) التى تراجعتها الوصيفة / السمندل تنقلنا فى تصنيف هول من المسافة الحميمة القريبة (وضع الملامسة) ، إلى المسافة الشخصية (من ٥ر١ـ ٤ قدم)، وهى تدل سيميولوچيًا على التحول الدرامى فى موقف الوصيفة / السمندل تجاه الأميرة / الوطن بعد أن أعلنت غايتها ، حيث يبدأ الصراع الدرامى من خلال تعارض الغايتين : رغبة الأميرة / الوطن فى الطفل / المستقبل مع رغبة الوصيفة / السمندل فى الحكم / التملك.

وليس غريبًا أن تتوافق الدهشة الفنية لتحول الخطاب مع الاندهاش الدرامى لشخصية الأميرة من رد فعل الوصيفة / السمندل السلبى ، التى تتمثل فى محاولة البحث عن سبب هذا الابتعاد :

الأميرة : ترخى جفنيك كأنك مهموم

تتمدد فى وجهك غيمة ضيق مكتوم

بِمَ أغضبتك؟

هل أبدو ساذجة لا تعرف أسرار الحب

أم أبدو مسرفة فى إظهار عواطفها

علمنى ما أفعل

لكن لا تتركنى

الوصيفة (الثانية) : تبتعد خطوة أخرى واضعة يدها تحت ذقنها (١١١)

إن السياق الاتصالى أصبح سياقًا غير عاطفى ، ولهذا فقد تراجعت اللغة الشعرية لتترك مساحة أكبر للغة المسرحية فى هذه الذروة الدرامية . صحيح أن السطر الأول يحتوى على تشبيه (كأنك مهموم)، والثانى يحتوى على استعارة (تتمدد غيمة) لكنه تشبيه ميت واستعارة ميتة أبلاهما التداول المألوف، ولهذا فهما لا يصنعان دهشة شعرية بل تتمثل وظيفتهما السيميولوچية فى الهبوط المتدرج بالمتلقى من ساحة التحليق الشعرى العاطفى ودفعه إلى متابعة الفعل الدرامى الممثل، حيث تبدأ الفقرة بجملتين تعتمدان على الإشارة إلى المخاطب من خلال اشتمال كل منهما على الضمير المستتر أنت، وعلى كاف الخطاب البارزة . وكلتا الجملتين تسهم فى تصدير (عالم التعبير الحركى) المتمثل فى حركة الجفنين وتعبيرات الوجه

وتراجع الوصيفة / السمندل المبتعد عن الأميرة ، «فمجال الاتجاهات التى تتخذها الشخصيات إحداها فى مواجهة الأخرى هو ما نسميه (عالم التعبير الحركى)، فاتجاه الجسم ونبرة الصوت وتعبيرات الوجه ، تتحد كلها فى (تعبير حركى اجتماعى)»(١١٢) يهدف فى هذا السياق إلى تجسيد الغضب والهم.

إن رصد الأميرة لغضب الوصيفة / السمندل يدفعها إلى الربط بينها وبينه (بِمَ أغضبتك) ، وذلك قبل انصرافها إلى الحديث الخالص عن نفسها فى جملتين / سؤالين متواليين تتهم فيهما نفسها بالتقصير العاطفى (هل أبدو ساذجة .. ، أم أبدو مسرفة ..) ، وذلك قبل أن تعود للجمع بينها وبين الوصيفة/ السمندل مرة أخرى فى جملتين / طلبين عاطفيين أيضًا تتجسد الوصيفة / السمندل فيهما بوصفها فاعلاً مخاطبًا مستترًا والأميرة مفعولاً به (علمنى ما أفعل . لكن لا تتركنى) ، حيث يتم تعميق المفارقة الدرامية في هذا الموقف من خلال بحث الأميرة عن سبب الابتعاد فى المستوى الواقعى الدرامى الأول (مستوى العلاقة العاطفية)، وإن كان سبب ابتعاد الوصيفة / السمندل يرتكز على المستوى الرمزى الدرامى الآخر (مستوى العلاقة السلطوية) ، فالسمندل يريد الأميرة / الوطن السلطة لا

الأميرة المرأة ، وما يتصنع ممارسته معها هو الجنس / التملك لا الجنس / العشق كما سيتضح الآن .

ولهذا فالوصيفة / السمندل تبتعد خطوة ياردة أخرى ، وبهذا تصبح المسافة بينهما ٦ أقدام؛ أى أنها تنتقل طبقًا لتوصيف هول من المسافة الشخصية إلى المسافة الاجتماعية القريبة (٤ ـ ١٢ قدمًا)، وكأنه لا توجد علاقة عاطفية خاصة بينهما !

إن الوصيفة / السمندل قد واكبت بين حركة التراجع وبين وضع يدها تحت ذقنها إمعانًا فى تجسيد الهم والكرب وفقًا للوضع المألوف لدينا فى الحياة ، «فمعظم توابع الإيماءة النحوية والشاهدية قد نشأت على أساس تلك التى تسود المجتمع لتصبح من ثمة من الممكن التعرف عليها وبالتالى لتصبح معبرة». (١١٣)

الأميرة : هل تعشق أخرى طافت ذكراها فى عينيك

فحجبت صفاءهما عنى؟

ويلى ، لو كان الأمر كما أخشى

فسأقتل نفسى

الوصيفة (الثانية) : تبتعد خطوة ثالثة ، ثم تظل تشير بيديها كأنها تتحدث (١١٤)

إن الأميرة قد وصلت إلى أقصى درجات الانهيار (التفكير

فى الانتحار) فى محاولة تفسيرها لسر انصراف الوصيفة / السمندل عنها التى تسير بها فى الاتجاه العاطفى المهيمن على تفكيرها بوصفها الأميرة / المرأة العاشقة ، لهذا كان على الوصيفة / السمندل التى ما زالت تواصل الابتعاد الرامز للضغط الجنسى / العاطفى على الأميرة أن تشرع فى تفسير سبب هذا الابتعاد من خلال تحويل الجنس / العاطفة إلى وسيلة للحصول على السلطة / الحكم ، ومن ثم تحويل الأميرة/ المرأة إلى الأميرة / الوطن / السلطة ، وذلك عبر الكلام الإيمائى الذى تفسره الأميرة بقولها :

الأميرة : ماذا .. ؟

لا ترضى أن تأتينى فى السر كما يأتى اللص !
تتحين نوم الحراس وتستخفى فى ظل الجدران !
تبغى مفتاح القصر ؟

الوصيفة (الثانية) : «تستأنف نفس الإشارات» (١١٥)

فإذا كانت الإيماءة «تعتبر ضرباً أساسيّا لإبانة الجسد والمسرح والفعل القائم فوق المسرح فى فضاء واقعى ، فإنه ينشأ عن التأشيرات جسر هام يصل الإيماءة بالكلام» (١١٦) ، لهذا نلاحظ أن كل أفعال الفقرة ـ عدا فعل التشبيه الميت (كما يأتى اللص) العائد جملة على الوصيفة / السمندل أيضًا ـ فاعلها

ضمير مستتر عائد على الوصيفة/السمندل (ترضى - تأتينى - تتحين - تستخفى - تبغى) حيث يتضافر الفعل مع الضمير فى تفسير دلالة الإيماءة للمشاهد .

ويلاحظ أن كل سطر فى الفقرة السابقة مختوم بعلامة ترقيم، إما علامة استفهام أو تعجب؛ وذلك تعبيراً عن دهشة الأميرة من التحول المفاجئ لسياق الخطاب الذى تطلب الوصيفة / السمندل فى نهايته مفتاح القصر بصراحة ووضوح ، حيث تتحول الأميرة / المرأة من غاية معشوقة لذاتها إلى وسيلة (مفتاح عاطفى) يُمكِّن الوصيفة / السمندل من الحصول على مفتاح القصر ، ويتحول المفتاح من أداة مسرحية إلى توظيف بلاغى مماثل لما رصدته آن أوبرسفيلد فى مسرح هوجو ، حيث يصبح «المفتاح استعارة جنسية ومجاز عن السلطة ، فرجل السلطة هو الذى يملك المفتاح» (١١٧) ، مما يشى بإمكان توارد التوظيف الرمزى للأداة المسرحية بين المبدعين .

إن علامات الترقيم فى النص المطبوع يجب أن تعامل بوصفها إشارات عرض ، فعلى الممثلة التى تجسد شخصية الأميرة أن تنقل علامات الاستفهام والتعجب من صفحة الورقة إلى صفحة وجهها ، وأن تدعمها بالإيماءة المناسبة والإلقاء المعبر. وقد يرى المخرج أن يصاحبها بضوء دوار أو متقلب

يتناسب مع حالة الحيرة التى تنتابها ، وهذا أفضل من الاقتصار على موسيقى مصاحبة فقط . فالمشهد يعتمد فى جوهره على خطاب الجسد ، لهذا يفضل - من وجهة نظرى - أن تكون العلامة الشاهدية المصاحبة علامة بصرية أيضًا ، إمعانًا فى التصدير والتركيز على الإيماءة الممثلة وتموضع الجسد .

فإذا كان «مايكل والتون» يرى أن «أداء الممثل ، قد وجد مرتبطًا بالرسم والنحت وإحساس بالخط والشكل أدى إلى وجود جماليات عامة لعلاقة الشكل الإنسانى بالفراغ» (١١٨) ؛ فإن هذا يسمح لنا بالاعتماد على قواعد الفن التشكيلى التى تقرر أن «الضوء بصفة عامة هو الوسط المفضل للعديد من فنانى الحركة» (١١٩) ؛ حيث «تزيد الانعكاسات الضوئية من عمق الحركة فى الفراغ ويتحول الحيز الهوائى المحيط بالعمل النحتى إلى كيان غامض» (١٢٠) ، وهذا تمامًا هو التأثير الفنى المنشود توصيله للمشاهد فى هذا المشهد .

إن الوصيفة / السمندل التى تشرح وجهة نظرها المخالفة قد توقفت عن التراجع عقب هذه الفقرة واستمرت فى الشرح الإيمائى من موقعها ، وبهذا تكون قد تراجعت خطوة واحدة (ياردة) إضافية عقب الفقرة السابقة؛ أى يكون ما يفصل بينها وبين الأميرة الآن هو ٩ أقدام وهى تدخل فى نسق المسافة الاجتماعية البعيدة وفقًا لتصنيف هول (٤ ـ ١٢ قدماً) .

الأميرة : لكن أبى يحفظ مفتاح القصر وخاتم ملكه
تحت وسادته حين ينام
الوصيفة الثانية : متجهمة ، تبتعد خطوة أخرى (١٢١)

إن الفقرة تبدأ بـ (لكن) التى تفيد الاستدراك، حيث توضح الأميرة من خلالها صعوبة تنفيذ طلب الوصيفة / السمندل السابق، كما أنها تعطف بين مفتاح القصر وخاتم الملك فى ذات السطر إشارة إلى تصاعد أطماع الوصيفة / السمندل القادم .

إن الوصيفة / السمندل تحول تعبيرات الوجه من الهم إلى التجهم مما يقطع بأن المفتاح/ الخاتم هو الهدف الأساسى لها وليس انتظار اللقاء العاطفى الذى أفسدت لحظته . كما أنها تعاود التراجع خطوة أخرى تجعل المسافة بينها وبين الأميرة (١٢ ـ ٢٥ قدمًا) آخر مراحل تصنيف هول ، حيث مازالت تصعد الضغط الحركى السيميولوچى المهدد بالانفصال العاطفى عن الأميرة العاشقة ، فكما يقول المخرج السويسرى «ألان كناب»: إن مدلول الحوار «يتغير وفقًا لوضعية الشخصية فى الفضاء المحيط بها، وهكذا فإن طريقة الإلقاء ليست وحدها التى تعطى معنى الجملة وإنما يتحدد المعنى من خلال «ظرف القول». وظرف القول تحدده وضعية الشخص فى الفضاء».(١٢٢)

الأميرة : ويحى لا أدرى ما أفعل
لم أعتد أنِ تمتد يدى فى فراش أبى

الوصيفة (الثانية) : «تستدير متجهة للإنصراف» (١٢٣)

إن الأميرة أدركت الآن تمامًا حقيقة الموقف الدرامى العصيب الذى تمر به ، والذى يفجره صلاح عبد الصبور من خلال آليتى الجنس والزمن أيضًا . فبينما تتمسك الأميرة بالماضى (لم أعتد) ، فإن الوصيفة / السمندل تضغط عليها من خلال تهديدها بالهجر ومن ثمة فقدان الأمل فى طفل المستقبل .

إن الوصيفة / السمندل التى استنفدت كل مراحل المسافة السيميولوچية الضاغطة فى تصنيف هول ، قد استدارت متجهة للانصراف؛ أى أنها قد بلغت ما يمكننا تسميته بـ (حد المفارقة) متجاوزة درجات التصنيف وصولاً إلى ذروة الضغط الذى يجبر الأميرة / الوطن على الاختيار الفورى الحاسم بين الملك : الأب/ الماضى ، والوصيفة / السمندل : فارس الأحلام/ طفل المستقبل .

وعلى الرغم من أن الفضاء «الذى يُبنى بالنسبة للفضاء الذى ينسجه الممثل حول نفسه، وبالنسبة لتراكيب أجساد الممثلين بعضهما مع البعض الآخر، يمثل نمطًا من الفضاء أكثر صعوبة فى تعريفه، إذ إن استخدامه يعد حديثًا نسبيًا وغير شكلانى بطبيعته» (١٢٤) ، ولأن «السيميوطيقا هى العلم الذى يعنى بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية»(١٢٥) ؛

فإنه يجدر بنا أن نسجل تحفظًا ثقافيّا لا فنيًا على تصنيف هول للمسافات السيميولوچية؛ حيث يتمثل هذا التحفظ فى اختلاف طبيعة العادات الاجتماعية فى مصر الشرق الدافئ – عاطفيًا – عنها فى أمريكا الغرب البارد محور رصد هول الذى استخلص منه نتائجه . وعلى هذا فإن حدود المسافات الاجتماعية الدالة لابد وأن تقترب وتضيق لدينا عما هى عليه في تصنيف هول – وبخاصة فى المساحات الواسعة ـ ولو بسنتيمترات قليلة، «فالعلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها فى إطار الثقافة»[١٢٦] ؛ حيث «تتكون الثقافة من عدة أنساق دالة ما دام لكل سلوك معنى، وما دمنا نتواصل بواسطة سلوكنا»[١٢٧]، لكن لم يكن أمامى على الرغم من هذا سوى تطبيق حدود هول لأنه لا يوجد لدينا فى مصر ـ أو فى العالم العربى ـ تصنيف دقيق مماثل ، كما أن لغة المسرح لغة عالمية تكاد تتجاوز تلك الفروق الطفيفة وبخاصة فى مثل هذه النوعية من العروض الرمزية ، وبالأخص عند الاعتماد على الأداء الإيمائى .

ولنر الآن ماذا اختارت الأميرة فى موقفها الدرامى العصيب.

الأميرة : سأقودك للغرفة

وستأخذه أنت [١٢٨]

لقد اختارت الأميرة / الوطن رهان المستقبل بحثًا عن واقع

أفضل ، وتجدر الإشارة إلى أن تفاصيل توزيع الأدوار (الأميرة تقود الغرفة فقط، والوصيفة / السمندل هى التى تأخذ المفتاح) يمثل شفرة سميولوچية لرؤية الشاعر السياسية التى سوف نكتشفها فى نهاية النص.

إن صلاح عبد الصبور يقدم الموقف التالى من خلال الأداء الإيمائى الخالص والمتجسد فى إشارة العرض الآتية :

«تهبط الأميرة عن المائدة ، وتدور هى والوصيفة الثانية (السمندل) دورة حولها، لنجد الوصيفة الثالثة، وقد ارتدت قناع الملك الشيخ ، لتصعد إلى المائدة ، وتغفى فوقها .

تتقدم الأميرة والوصيفة الثانية (السمندل) نحو الوصيفة الثالثة (الملك الشيخ)، تتأخر الأميرة لتمد الوصيفة الثانية (السمندل) يدها نحو المائدة ، وتتحسس بهما عنق الوصيفة الثالثة (الملك الشيخ) ..

ينطفئ النور ليضيء على صرخة الأميرة »[١٢٩]

ثم يأتى بعد هذا المشهد الإيمائى مباشرة تعليق الأميرة الآتى :

الأميرة : ويلاه

أقتلت أبى

وسلبت الخاتم، حتى ترفعه فى وجه الناس ..

وتحكم به

ماذا أفعل

أنت حبيبى وعمادى ، وقتلت أبى وعمادى

أأشير إليك وأدعو :

هذا قاتل مولاى

أم أطوى كفى ، أغرق سرى فى دمعى المكتوم

أتكلم أم أصمت

أوجع من هذا كله

أأحبك أم أبغضك

الوصيفة الثانية : «تستدير إلى الأميرة محاولة إقناعها»(١٣٠)

إن الأميرة التى عطفت مفتاح القصر على خاتم الملك (لكن أبى يحفظ مفتاح القصر وخاتم ملكه تحت وسادته حين ينام) لم يخطر ببالها أن يتجاوز فعل السلب مداه إلى فعل القتل .

فالوصيفة / السمندل كانت قد تعللت فى طلبها لمفتاح القصر برغبتها فى تكرار مرات اللقاء العاطفى فى أى وقت من اليوم وليس فى الليل فقط ، لكن الواقع أنها كانت تهدف إلى السلطة / الغاية لا إلى الحب / الوسيلة ، فهى فى لحظة الفعل لم تقترب من مفتاح القصر بل سلبت خاتم الملك وقتلت الملك ، ولهذا جاءت صرخة الأميرة مفجعة مدوية على تزييف وعيها وقتل

أبيها . وقد قام صلاح عبد الصبور بتصديرها من خلال آلية الإظلام الكامل الذى يخمد علامات العرض كافة من أجل إبراز العلامة التى تقبع فى بؤرة العرض لحظة استئناف الإضاءة العادية .

فإطفاء النور للحظة قبل إضاءته ثانية يعد تصديرًا بينًا للصرخة / الصوت (ويلاه) التى تعد بدورها تعليقًا على فعل خنق الوصيفة / السمندل للملك الشيخ .

إن هذه اللحظة القصيرة من الإظلام هى فى حقيقة الأمر معادل سيميائى يشير إلى تبدل المواقع الدرامية للشخصيات كافة؛ حيث يعود النور ليطلعنا على واقع درامى حزين متحول جديد ، وكأن المشهد ترجمة سيميولوچية لقول صلاح عبد الصبور فى مفتتح قصيدته «كلمات لا تعرف السعادة» :

«ما يولد فى الظلمات يفاجئه النور

فيعريه

لا يحيا حب غوّار فى بطن الشك أو التمويه» (١٣١)

فالسمندل / الوصيفة بعد أن كان خصمًا خفيًا للملك يطمع فى الاستيلاء على منصبه قد صار هو البطل الذى يسعى إلى غاية الاستمرار فى الحكم بعد أن رفع الخاتم المسروق فى وجه الناس ليحكم به . أما الأميرة فبعد أن كانت حكمًا ومساعدًا

للسمندل الخصم - بحكم حبها له وجهلها بنيته - صارت خصماً للسمندل بعد أن قتل وسلب أباها ، وهى فى نفس الوقت قد تحولت إلى مساعدة للسمندل / البطل - الذى تغير موقعه - بحكم استمرار حبها له . وبين هاتين الوظيفتين الدراميتين المتعارضتين للشخصية الواحدة (خصم البطل / مساعد البطل/ الخصم) تحاول الأميرة / الوطن أن تكون حكماً عدلاً أو فلنقل حكماً موفّقاً بين عقلها وقلبها / الماضى والمستقبل فى صراع درامى داخلى مركب ومعقد تليق به تلك الصرخة الموجعة المصدرة بالإظلام الكامل للمسرح .

فعمل الثنائية «مساعد/ معارض أبعد ما يكون عن البساطة: فكما هو حال الثنائيات الفاعلة ، فى النص الدرامى ، تعد هذه الثنائية شديدة «الحركة» حيث يتحول المساعد فى بعض مراحل العملية الدرامية إلى معارض بشكل مفاجئ أو يصبح فى ذات الوقت مساعداً ومعارضاً فى حالة تعدد وظائفه» [١٣٢] . وكما يقول أستون وساڤونا: «إن المخرجين الذين يعرفون أجرومية التراچيديا البنيوية يمكنهم أن يتخذوا قرارات تخص العناصر البنيوية التى يبرزونها فى عرض ما» [١٣٣] ، وبخاصة عند مسرحة مثل هذه الشخصيات المركبة .

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه ربما يعيد هذا الصراع الدرامى

الداخلى المعقد إلى ذهن المتلقى موقف جليلة بنت مرة وحيرتها تجاه زوجها / قاتل أخيها ، وهذا التناص الخارجي يدعم بدوره بعض المواقف / الرؤى الثابتة من خلال التناص الداخلى، فندرك أن (الشر قديم) كما قال الشبلى ، وأن (التاريخ يعيد نفسه) كما حدث مع الإسكندر .

كما تجدر الإشارة إلى تكرار ذات المعادلة / الموقف الدرامى المعقد للأميرة / الوطن زوجة الحاكم الطاغية (حكم - خصم / البطل - مساعدة للبطل الخصم) بعينه لدى الملكة / الوطن زوجة الملك الطاغية فى مسرحية (بعد أن يموت الملك) حيث تبرز الملكة/ الوطن بوصفها (مساعدة للبطل لأنها زوجته - وخصيمته لأنه لا يقدر على أن يمنحها طفل المستقبل - وحكمًا عليه بين هذين الموقفين) . وهو موقف مطابق أيضًا فى بنيته الدرامية لموقف ليلى فى مسرحية (ليلى والمجنون) حيث تبرز ليلى / الوطن بوصفها (مساعدة للبطل سعيد لأنها تحبه وتحاول بعث الأمل فى نفسه - وخصيمته لأنها أسلمت نفسها لخصمه حسام - وحكمًا عليه بين هذين الموقفين) .

إن الوصيفة / السمندل مازالت تحاول إقناع الأميرة بمشاركتها فى تزييف وعى الشعب عبر الإيماءة .

الوصيفة الثانية : «تستدير إلى الأميرة محاولة إقناعها»(١٣٤)

وإذا كانت «اللغة تجمع بين أسلوبين مختلفين ، الأسلوب السيميوطيقى من جانب والأسلوب السيمنطيقى من جانب آخر . ففى السيميوطيقا يجب التعرف على العلامة ، أما فى السيمنطيقا فيجب فهم القول . ويحيل الفرق بين التعرف والفهم إلى ملكتين مختلفتين فى الذهن : ملكة إدراك التماثل بين السابق والحالى من جانب ، وملكة إدراك معنى قول جديد من جانب آخر» (١٣٥) ؛ فإن جريماس يرى أن «الإيماءة ممارسة سيمانطقية» (١٣٦) ، على الرغم من أن «الإيماءة والحركات لا يمكن أن تعبر إلا عن جزء صغير ومتناه فى الصغر من أفكار الشخصيات الكائنة على المسرح ومن رغباتهم» (١٣٧) ، لهذا فإن كلمات الأميرة التالية تشرح للمتلقى دلالة الإيماءة السابقة . فاللغة «هى المفسر الوحيد لجميع الأنظمة السيميوطيقية ، إذ لا يملك نظام آخر «لغة» يستطيع أن يصف ويفسر نفسه من خلالها انطلاقًا من تقسيماته السيميوطيقية (أى من خلال تحليله إلى علامات) سوى «اللغة» التى تستطيع ، من حيث المبدأ ، أن تصنف وتفسر كل شىء بما فيه نفسها» . (١٣٨)

الأميرة : ماذا ؟ تبغى أن أنبئهم أن أبى حين أحس الموت

ناداك إليه وأوصى لك بابنته .. بى

وبملكه

أسلمك الخاتم والمفتاح

تنشدنى الحب ولذات الماضى ووعود المستقبل

لا .. لا .. لا أقدر

بل ما أعجزنى أن أفقدك وأفقده فى ذات الوقت

يكفينى فى اليوم الواحد جرح واحد

ليكن ما تبغى ، ولتدع كبير الحراس

«تظهر الوصيفة الأولى ، وقد ارتدت قناع كبير الحراس ، يتبادل الثلاثة الإشارات ، ثم تنصرف الوصيفة الأولى مطرقة طائعة» (١٣٩)

إن السمندل / الوصيفة يبغى أن تساعده الأميرة فى إخفاء جريمة قتل أبيها ، وتسهم فى تزييف وعى الحراس والشعب وإقناعهم بأن تسليم السلطة قد تم بصورة طبيعية بين أبيها وحبيبها . والأميرة تحاول بداية تعطيل ما بالقول / الكذب «لا .. لا .. لا أقدر» لكن استلابها الجنسى والعاطفى الكامل تجاه السمندل ـ المؤسس على تزييف وعيها أصلاً ـ «تنشدنى الحب ولذات الماضى ووعود المستقبل» جعلها لا تتحمل فقد أبيها وحبيبها فى يوم واحد وتوافقه على طلبه .

إن الإيماءة تلعب آخر أدوارها فى نهاية لعبة التمثيل داخل التمثيل، حيث تتحاور الأميرة مع الوصيفة الأولى التى ارتدت

قناع كبير الحراس بواسطة الإيماءة، وتقنعها بما يريد السمندل، فتخرج الوصيفة/كبير الحراس مطرقة طائعة للكذب وتزييف الوعى الذى ستنقله بدورها إلى الشعب كله، قبل المجابهة الصريحة المريرة بين الأميرة والوصيفة / السمندل .

ولكن كيف يعبر الممثل المقنع عن انفعالاته ؟ وكيف تنصرف الوصيفة الأولى التى ترتدى قناع كبير الحراس «مطرقة طائعة» كما أراد لها صلاح عبد الصبور ؟

إن «مايكل والتون» يجيب عن هذه السؤال بأن «ارتداء القناع يعيد ضبط الحواس، ويعدل وسائل إرسال واستقبال المعلومات. ففقدان رؤية الحواف يتطلب من مرتدى القناع أن يحرك رأسه كاملاً ، بدلاً من البؤبؤ وحده ، للنظر يميناً أو يساراً ، إلى أعلى أو أسفل».[١٤٠]

«وحين يعيد الممثل المقنع ضبط حواسه فإنه يتخلص من التركيز على وجهه ، لكنه أيضاً يلفت النظر إليه . إن هذا لا يقلل من دقة الأداء ، لكنه يعنى أن الممثل يركز أكثر على أجزاء من بنيته الفيزيقية فى علاقتها بالقناع»[١٤١] ، و«هكذا يتحول الشكل الإنسانى حقًا إلى ما يشبه قطعة من النحت يساهم كل خط فيه وانحناءة فى التعبير عن الانفعال الأساسى»[١٤٢] ؛ حيث «يتصارع القناع والمادة الحية ولا يستطيع المتلقى أن يميز بين

الإنسان والجماد ، ولا ينتصر التمثيل الإيمائى فى هذه المعركة إلا إذا افترض القناع ألف وجه للشىء غير المعبر عنه ، وعندئذ يتحول القناع الملبوس على الوجه إلى مادة شفافة لينة كالجسم». (١٤٣)

إنه الأداء الميمائى مرة أخرى ، حيث يمكن القول بأن«أداء الممثلين والراقصين يتوحد من خلال القناع» . (١٤٤)

الأميرة : والآن اخرج حتى أبكى رجلى المقتول

وأزف إليك مطهرة بدموعى

يا رجلى القاتل

اخرج .. اخرج

«تنهار الأميرة فى بكاء جارف على سرير الملك الميت ، بينما تخلع الوصيفتان قناعيهما وتقفان وراء الأميرة ، وتبكيان ، ويتردد البكاء فى إيقاع موحد ، وفى أثناء ذلك يدخل من ينتظرنه .. السمندل» (١٤٥)

إن الرجل القاتل «السمندل» قد حل محل الرجل المقتول «الملك» فى الحكم وفى الاستحواذ على الأميرة / الوطن ، فى إشارة واضحة إلى تعلق الشعب بالحاكم القوى مهما كان طاغيًا ، لأنه يتصور أن قوته وجبروته هما الوسيلة التى ستساعده على تحقيق المستقبل المزدهر.

وكما دخل القرندل إلى ساحة المسرح وسط حفلة بكاء الأميرة والوصيفات فى مشهد الضحك المفضى إلى الدمع ، يدخل السمندل أيضًا إلى ساحة المسرح وسط حفلة بكاء الأميرة والوصيفتين الواقفتين خلفها فى مشهد قتل الملك ، وكأن حياة الأميرة والوصيفات فى جوهرها ليست إلا بكاء وندمًا متصلاً ، حيث لا يدخل أى قادم جديد إلى ساحة الكوخ إلا سابحًا فى بركة دموع طقس البكاء الجماعى .

السمندل : آه ، كدت أضل طريق الكوخ

لولا أن قادتنى أشجار السرو

ما هذا .. ؟

حفل بكاء .. هل مات أحد ؟

أم أن النسوة يبكين ليملأن القلب الفارغ

«تعقد مفاجأة دخوله ألسنة النساء ، وتخلع الوصيفة الثالثة قناعها ، وتهب واقفة ، بينما تلتفت الأميرة والوصيفتان إليه» .

السمندل : حق ما خمنت

الميت وهمى والدمع غزير (١٤٦)

إن السمندل يشترك مع القرندل أيضًا فى أنه شخصية من شخصيات ألف ليلة وليلة ، «فهو ملك طاغية يغتصب الملك من أهله ويحكمهم بالقهر» (١٤٧) ، تمامًا كما فعل بطل قصتنا قاتل

الملك وقاهر الأميرة المنفية .

وإذا كان فاروق خورشيد يرى أن ألف ليلة وليلة قد قدمت للمسرح العربي «العديد من الشخصيات التي غدت محورية عند أصحاب المسارح الشعبية والكوميدية ومسارح الاستعراض»(١٤٨) ؛ فإنه يمكننا أن نضيف إليها المسرح الفكري الرمزي أيضًا من واقع مسرحيتنا هذه . فصلاح عبد الصبور يرى أن «التراث ليس تركة جامدة ، ولا أعمالاً مقدسة ، ولكنه مرحلة من مراحل الفن يجب أن يتجاوزها الفنان بما يضيفه إليها من إبداع ينتقل بفنه إلى آفاق من التطور والرقي أوسع وأرحب من الآفاق التي حققها التراث القديم»(١٤٩) ؛ حيث تعد مسرحية الأميرة تنتظر «على الرغم من استفادتها بعناصر عديدة من التراث المسرحي استشرافًا رفيع المستوى للمسرح الطليعي المعاصر» . (١٥٠)

إن جملة السمندل الأولى «كدت أضل طريق الكوخ» تشي للمشاهد بمعلومتين دراميتين؛ الأولى : أن السمندل لم يذهب إلى هذا الكوخ منذ مدة طويلة مما يشير بدوره إلى طول فترة انتظار الأميرة والوصيفات له . والأخرى : أن هذا الكوخ / المنفى يقع في مكان معزول تمامًا عن قلب وعقل السمندل الذى نسي مكانه لولا أن قادته إليه أشجار السرو .

إن السمندل يصدر باستفهامه المندهش «ما هذا ؟» فعل التمثيل الدائر على خشبة المسرح، وذلك قبل توصيفه له «حفل بكاء» توصيفًا يومئ إلى ما فى فعل البكاء من طقوسية لافتة يؤكدها التكرار . فبماذا تملأ النسوة قلوبهن الفارغة سوى بالبكاء المر على حالهم ندمًا على الوقوع فى براثن تزييف الوعى باسم الحب .

وإذا كان كل من الوصيفة الأولى التى ارتدت قناع كبير الحراس، والوصيفة الثانية التى ارتدت قناع السمندل، قد خلعت قناعها ووقفت خلف الأميرة تشاركها طقس البكاء قبل دخول السمندل؛ فإن الوصيفة الثالثة التى ارتدت قناع الملك الشيخ ظلت ممددة فوق المنضدة/ السرير والقناع على وجهها بعد دخول السمندل إلى ساحة المسرح كما يتضح من إشارة العرض، وكأن جثة الجريمة مازالت جاسمة على الرغم من مرور السنوات عليها، حيث حول صلاح عبد الصبور ندم الأميرة والوصيفات النفسى على الحادثة القديمة، إلى جثة ماثلة أمام عيون المشاهد وأمام السمندل أيضًا فى استعراض مسرحى لمقولة أن الجريمة لا تموت.

إن السمندل الذى ادعى أن الملك قد أوصى له بالملك وبابنته قبل وفاته ، قد أوقعه غرور الطغيان فى هوة سحيقة جعلته

يصدق الكذبة التى صنعها ، فها هو ينسى أو يتناسى ويرى أن جثة الملك المقتول الماثلة أمامه وأمامنا «ميت وهمى» لا يستحق الدمع الغزير .

وعلى كل حال فإن حضوره فى هذه اللحظة السيميولوچية الدالة من الحفلة قد وصل الزمن المقطوع ، وأوقف لعبة التمثيل داخل التمثيل التى يملأ بها النسوة فراغ الانتظار؛ حيث تبدأ المواجهة الحقيقية لأول مرة فى العرض بين الأميرة و السمندل.

الأميرة : أنت .. ؟

السمندل : لا يعرفنى أحد مثلك

الأميرة : ما جاء بك الليلة ؟

السمندل : قلب يبحث عن أضلاعه

الأميرة : هذا ما أعددت من الكلمات لتلقانى

تنفخ فى كلماتك كالفقاعات

حتى تصبح فارغة براقة

السمندل : ماهذا صوتى بل صوت الحب [١٥١]

وإذا كانت «الفعاليات الصوتية التى لا يمليها نسق اللغة الفونولوجى والتى يتبناها الممثل تحمل مثلها مثل المعلومات الدرامية (المتصلة بالشخصية) ، درجة عالية من إعلام ـ الإشارة الجمالى» [١٥٢] ؛ فإن الأميرة تبدأ خطابها بالضمير المتسائل

«أنت .. ؟» الذى يبرز منفرداً بالجملة ويستمد دلالته الاستفهامية من طريقة الإلقاء فقط فى تصدير لغوى لحضور السمندل بعد هذه الفترة الطويلة؛ حيث يعد فى جوهره استنكاراً للغياب السابق أكثر من كونه استنكاراً للحضور الحالى .

والسمندل يحاول الاعتماد فى إجابته على ظاهر السؤال لا على باطنه حتى يروغ من تبعة الغياب والنفى ، لكن جبروته لا يفارقه حتى فى هذه اللحظة ، حيث يدرك جيداً أنه متحكم فى الأميرة / المرأة المستلبة نحوه عاطفياً، فيلح على تذكيرها بذلك فى إجابته المسيطرة «لا يعرفنى أحد مثلك» .

إن الأميرة تعيد صياغة سؤالها أكثر من استنكارها للحظة الحضور التى كانت تنتظرها وتعيش من أجلها .

والسمندل يحاول فى إجابته الرواغة محو سنوات النفى من ذاكرة الأميرة عبر الإصرار على الاستمرار فى تزييف وعيها باسم الحب «قلب يبحث عن أضلاعه» . لكن تناقض حديث الحب على لسان السمندل مع فعل نفيه وإهماله للأميرة ووصيفاتها لفترة طويلة جعلها مازالت قادرة على مقاومة محاولته الجديدة لتزييف وعيها مرة أخرى «هذا ما أعددت من الكلمات لتلقانى» ، ففى مقابل تلقائية لحظة اللقاء بعد طول غياب نجد الإعداد والتصنع ، وفى مقابل الفعل النفى نجد الكلمات/الحب ، بل إنها

تصف كلماته التى أودت بالنصف السابق من عمرها - عبر تزييف الوعى - بأنها فارغة براقة .

إن السمندل الذى يتلون كالحرباء حتى ينقض على فريسته يرتدى عباءة قيس بن الملوح فى محاولة لاستمرار الضغط العاطفى على الأميرة العاشقة من أجل التسليم له مرة أخرى «ما هذا صوتى ، بل صوت الحب» ، فهل تنجح محاولته؟

إن الأميرة تبدأ مونولوجًا متوسط الطول تصف فيه شوقها الطويل إلى لحظة اللقاء وتخيلها الدائم له؛ حيث تقول فى نهايته:

كنت أقول لنفسى

هل يأتى منتقمًا ، أو مزدريًا ، أو مكتئبًا ، أو منكسرًا

أو ندمانًا ، أو مجروحًا ، أو محتضرًا

لكن وا أسفاه

ها هو ذا يأتى متشحًا بالكذب كما اعتاد

قد عامت فى شفتيه الألفاظ

لامعة ومراوغة كالزيت

أوه ، اذهب عنى .. لا .. لا تذهب

أغفر لك كل خطاياك

إلا أن تفسد لحظة صدق (١٥٣)

إن رغبة الأميرة تتمثل فى سؤالها الأمنية «هل يأتى» ،

وخيالها الجامح من طول وحدتها يسبح في فلك الأحوال المتباينة التي قد يأتي السمندل في أي صورة منها «منتقمًا أو مزدريًا أو مكتئبًا ....» ، لكن خيالها المتدفق لم يجنح إلى أنه سوف يأتي مرة أخرى في ذات الهيئة السابقة «متشحًا بالكذب»/ تزييف الوعي ، لهذا فهي تصدر حضوره المستنكر «وا أسفاه» بأقوى عبارات التأشير المسرحي «ها هو ذا» ، لكنها على الرغم من ذلك ما زالت واقعة في براثن الصراع الداخلي «اذهب عني .. لا .. لا تذهب» ، فهو قد جاء على كل حال ، وهي قد أضاعت عمرها في انتظاره ، حيث تقف الأميرة / المرأة على عتبات الاستسلام «أغفر لك كل خطاياك» ، وإن كانت لم تقع في دائرته بعد ، حيث ما زالت متشبثة بحبال الاستثناء المستنكر لتزييف الوعي «إلا أن تفسد لحظة صدق» .

إن الوصيفات / مساعدات الأميرة يشرعن في التدخل في هذه اللحظة لإيقاف ما بالقول/ تزييف الوعي خوفًا من سقوطها ضحية مرة أخرى .

الوصيفة الثالثة : عجبًا ..

تذكر أن قد أفسد لحظتها الموعوده

لكن لا تنسى أن قد أفسد كل العمر [(١٥٤)]

فتزييف وعي الأميرة / المرأة / الوطن في المرة الأولى هو

الذى أفسد سابق عهدها ، وإقدام السمندل على تزييف وعيها ثانية يؤدى إلى فقدان باقى عمرها إذا استجابت له ، لهذا تدخلت الوصيفة / مساعدة الأميرة محاولة تنبيهها إلى أن صراعها الداخلى بين العاطفة والواجب قد يجرفها إلى منطقة الرمال المتحركة / تزييف الوعى والوقوع من جديد فى دائرة السمندل الذى لم يقف مستسلماً أمام محاولة مقاومته .

السمندل : صمتًا يا شمطاء

لم أفسده ، لكنى أنضجته (١٥٥)

إن السمندل الدكتاتور يبدأ خطابه بردع الوصيفة بالمصدر / المفعول المطلق الذى وقع بدلاً من عامله فى صيغة الأمر «صمتًا» والذى يعد أقوى صيغ الأمر بوصفه حدثًا مطلقًا مجردًا من الزمن ، كما يعد مؤكدًا بعامله المتحد معه فى المادة على الرغم من كونه محذوفًا وجوبًا .

وقد أعقب السمندل هذا المصدر الرادع بالسب المباشر «يا شمطاء» ، قبل أن يبدأ مرة أخرى فى تزييف الوعى من خلال آلية التأويل «لم أفسده ، لكنى أنضجته» . لكن الوصيفة الثانية تتدخل محاولة تعطيل ما بالقول / تزييف الوعى مرة أخرى من خلال مجابهته بجريمته.

الوصيفة الثانية : أنت قتلت أباها .. (١٥٦)

إن النقطتين الماثلتين فى نهاية السطر الشعرى تدلان سيميولوچيّا على أن السمندل قد ردعها أيضًا بمقاطعتها قبل أن تكمل كلامها ، وعلى الممثلة التى تقوم بدور الوصيفة الثانية توضيح هذه المقاطعة من خلال الإلقاء .

السمندل : ها .. لم أقتله ، لكنى عجلت بموته

كان هباء منثورًا فوق ملاءته المهترئه

ما كدت ألامسه حتى طار على أجنحة الموت [١٥٧]

إن السمندل يجابه الحقيقة بالسخرية ، ويحاول تحويل الجريمة إلى نكتة قد تخفى معالمها ، لكن هذه اللعبة لم تستطع خداع الأميرة المنبهة من وصيفتها ، فقد أخذت ترى الموقف بحدقة أكثر اتساعًا .

الأميرة : ما أغرب ما خدعتنى عيناى

كم أنت ثقيل الوطأة حين تريد استعراض ذكائك[١٥٨]

لكن السمندل يحاول الإمساك بخيوط الموقف الذى كاد يفلت من يديه مرة أخرى ، فيعدل عن أسلوب السخرية المباشرة إلى أسلوب السخرية غير المباشرة؛ حيث يبدأ فى عرض الحقيقة المجردة فى الجملة الأولى من خطابه :

كان أبوك مريضًا منذ رأت عيناك النور

ثم ينتقل إلى وصف حالة الملك المتردية فى أربع صور سافرة لا تأتى على لسانه هو بل يقدمها بوصفها حديث العامة ورأى الأغلبية الذى يكاد يصل إلى حد الإجماع .

- كان العامة حين تدور الكأس يقولون
إن السوس الناخر فى أخشاب المخدع
قد جاوزها ليعربد فى ساق الملك الخشبية
- بل كان البعض يقولون
إن ضموراً قد مس الأعضاء الملكية
حتى ضاقت كتفاه ، وقصرت كفاه
- بل قد شاعت شائعة أن هزلت ساقاه
حتى صارت ساق الملك الخشبية
أطول من ساق الملك الأخرى الحية
بل قالوا إن لحيته قد سقطت
أن قد برز له نهدان (١٥٩)

وأغلب الظن أن هذا الهجوم الضارى الساخر من السمندل على حالة الملك والد الأميرة فى المستوى الأول من التلقى ، يطرح رؤية رجال الثورة فى حالة ملك مصر المتردية قبل ثورة ١٩٥٢ على المستوى الرمزى للشفرة الأيدولوچية . حيث يرى صلاح عبد الصبور أن انهيار السلطة الملكية كان هو الدافع

للقيادة العسكرية «الحراس» / السمندل فى التفكير فى الاستيلاء على السلطة التى أصبحت بلا صاحب؛ حيث يعد «السمندل» نموذجًا للسلطة الكاريزمية ، وهى أحد أنماط السلطة الثلاثة كما حددها «ماكس ڤيبر» ، ويبرز هذا النمط من السلطة «في أوقات الأزمات الاجتماعية (انهيار الملكية) ، ويعتمد على الصفات الشخصية المميزة للقائد الفرد (الذكاء : القدرة على استمالة الأميرة / الوطن - القدرة على تزييف الوعى) ، ومن أبرز نماذجها الأنبياء والقادة العسكريون». (١٦٠)

وإذا كانت «شارلوت سيمور - سميث» تضيف أن الكاريزما «تعني حرفيًا هبة من السماء» (١٦١) ؛ فإن هذا قد يقودنا مرة أخرى إلى الربط بين الحاكم الدكتاتور والإله فى درامات صلاح عبد الصبور .

السمندل : مست رأسى الفكرة ذات مساء

كنا نسمر فيه نحن الحراس

فى نوبتنا فوق السور

وسمعت القائل :

الملك سيمضى لم ينجب ولداً كى يخلفه فى عرشه

كى يرفع خيمته المنهاره

الأميرة : ولهذا قدمت إلىّ الحب ... بلا حب (١٦٢)

فقد كان من الطبيعى أن تحاول القيادة العسكرية «الحراس»/ السمندل استثمار نقمة الشعب على حالة الملك المتردية ، وجذب الوطن / الأميرة إلى صفه عبر تزييف وعيها / تقديم الحب بلا حب؛ حيث يظهر الاستيلاء على السلطة فى صورة شرعية بوصفه ثورة تعبر عن إرادة الأمة ، وفقًا لرؤية صلاح عبد الصبور المطروحة فى خطاب النص .

وإذا كان «من غير الممكن تحديد معنى الرمز إلا من خلال موقعه ، فى تشكيلة أو مجموعة من الرموز الأخرى» (١٦٣) ؛ فإنه يمكننا الآن إدراك مغزى الشفرة السيميولوچية لتوزيع الأدوار بين الأميرة / الوطن والوصيفة السمندل ، فى بداية مشهد القتل والسطو على السلطة .

الأميرة : سأقودك للغرفة
وستأخذه أنت (١٦٤)

حيث يرى صلاح عبد الصبور أن الشعب / الوطن / الأميرة لم يشارك مشاركة فعلية فى هذه الثورة (القيادة للغرفة فقط) ، بل إن الدور الأهم - وربما كان الوحيد من وجهة نظره - يتمثل فى الدور العسكرى الذى استثمر الظرف السياسى العصيب للأمة فى تملك مقدرات الحكم .

إن عبارة الأميرة «ولهذا قدمت إلىَّ الحب .. بلا حب» تعد

مفتاحاً لتحويل الخطاب السياسى إلى خطاب عاطفى تبرز فيه الإشارات الجنسية مرة أخرى .

السمندل : عشر سنين يا طفله

لكنى .. كنت أحبك

الأميرة : لم أصبح طفله

السمندل : بللت عروقك بالحلوى والقبلات

حتى دارت أثمارك فى ثوبك

فهززت غصونك ، فانفرط العقد

الأميرة : لا يحكى عن مضجعه إلا رجل وغد

السمندل : أنا لا أحكى

لكنى أتذكر

أذكر حين أملتك نحوى أول مرة

واهتز النهدان كما يرتجف العصفور المبتل

.... (١٦٥)

إن استدراك السمندل «لكنى .. كنت أحبك» يحتمل معنيين على الأقل فى السياق ذاته؛ الأول: أن السمندل يريد أن يعود مرة أخرى لتزييف وعى الأميرة / الوطن والسيطرة عليها باسم الحب وفقًا لما يطرحه الخطاب العاطفى التالى للجملة . والآخر : أن صلاح عبد الصبور لا يشكك فى نيات قادة ثورة ١٩٥٢

الوطنية وإن كان يختلف مع الممارسات الدكتاتورية التى انتهت بنا إلى هزيمة السابع والستين وفقًا لما يطرحه الخطاب السياسى السابق على الجملة .

والأرجح أن الجملة المفصلية بين عالمى السياسة والعاطفة تهدف إلى المعنيين معا ، «فليس هناك معنى وحيد للعمل الأدبى، وأن معانى أخرى لابد أن تتولد لتصارع المعنى الذى توصل إليه الناقد ، على نحو يجعل المعانى كلها قابلة للتبدل» . (١٦٦)

إن حديث الحب / الجنس قد بدأ يتدرج فى طريقه إلى الذروة مرة أخرى عبر بوابة الذكريات التى فتحها السمندل على الأميرة حتى يعيدها ثانية إلى سيطرته فى مونولوجه الجنسى متوسط الطول الذى اكتفينا ببدايته فقط ، لكنها ما زالت تقاوم .

الأميرة : صه .. اصمت (١٦٧)

حيث يتضافر اسم فعل الأمر «صه» مع فعل الأمر «اصمت» فى الإشارة الحاسمة للسمندل بقطع هذا الحديث المبتذل فى محاولة لإيقاف ما بالقول / الإثارة ، لكنه لا يتوقف بل يصل بحديثه إلى الذروة .

السمندل : بل أذكر أنك ذات مساء هسهست بأذنى
أمطر فى بطنى طفلاً (١٦٨)

وهنا تفقد الأميرة ثباتها ، ويتحول أمرها القاطع إلى رجاء

متضرع :

الأميرة : أرجوك .. أصمت (١٦٩)

قبل أن يتحول إلى استسلام صريح :

السمندل : أذكرت .. ؟

الأميرة : ذكرت (١٧٠)

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن الطفل / المستقبل هو غاية الأميرة / الوطن في علاقتها بالسمندل / الحاكم ، مما يدل على أن هذه العلاقة العاطفية الجنسية هي علاقة رمزية في جوهرها يطمع فيها السمندل / الحاكم العسكرى في التملك، وتحلم خلالها الأميرة / الوطن بالمستقبل .

كما تجدر الإشارة إلى أن حلم المرأة / الوطن بالطفل / المستقبل رمز يتكرر في كل مسرحيات صلاح عبد الصبور التى تضم شخصيات نسائية؛ حيث يتجلى أيضًا في مسرحيتي: «ليلى والمجنون» و«بعد أن يموت الملك» كما سنرى .

إن السمندل قد نجح إلى حد كبير في كسر حاجز زمن البعاد بينه وبين الأميرة؛ حيث تمكن تقريبًا من أن يعيد لهيب العاطفة إلى قلبها ، ويعود إلى استلابها وطيها تحت رايته من جديد .

السمندل : فأنا من دونك لا أدرى لى حضنا أرقد فيه

أنسى فى نضرته الأيام الجهمه

الأميرة : وأنا مثلك

هل سنعود إلى سالف عهدينا

السمندل : أصفى مما كنا [١٧١]

إن الأميرة تسأل السمندل بداية عن الزمن ، ومدى قدرته على تعويض ما ضاع منه :

الأميرة : هل تكسر باب الزمن الميت

وتبلل أحزانى بالحلوى والقبلات

هل ستعيد إلى الطفله

السمندل : إن عدت إلى حبى [١٧٢]

ثم تعود وتسأله بعد ذلك عن أخبار المكان / القصر وما آل إليه حاله طوال فترة حكمه بعد أن توسل بها فى الوصول إليه ؛ حيث ينتقل الحديث مرة أخرى من سياق الحب إلى سياق السياسة .

الأميرة : لكن .. قل لى

ما أحوال القصر

السمندل : فى خير

الأميرة ": لِمَ تتهاوى نبرة صوتك تحت حديثك

وكأنك .. ترهقها بالكذب

السمندل : بل فى خير جداً (١٧٣)

إن الأميرة تريد أن تطمئن على أحوال القصر قبل أن تعود إليه ثانية مع السمندل ، والسمندل يطمئنها بقوله «فى خير» . و«بصرف النظر عن المحتوى الدلالي لظاهر اللفظ ، فإن التنوع شبه اللساني وحده يسمح بتصور نطاق واسع من الدلالات الانفعالية بالتضمن»(١٧٤) ، «فلفظ الممثل لبيت ما أو لكلمة يمكن أن يؤثر بشكل ملحوظ فى تأويل الحضور لما يحمله من دلالات درامية» (١٧٥) ، حيث تمكننا «البلورة شبه اللسانية من إنشاء فضاء صوتى» . (١٧٦)

وهنا يبرز توصيف الأميرة المصدر لأداء السمندل الصوتى بقولها «لِمَ تتهاوى نبرة صوتك تحت حديثك وكأنك ترهقها بالكذب» بوصفه منبهًا نصيًا لما يجب أن يكون عليه أداء الممثل من زاوية ، ولما يجب أن يلتفت إليه المتلقى من أن كلمة السمندل «فى خير» الواردة فى سياق الكذب الهادف إلى تزييف وعى الأميرة تحمل معنى مقابلاً لظاهرها ، لهذا تندفع الأميرة إلى سؤاله عن التفاصيل أملاً فى اكتشاف الحقيقة .

الأميرة : والحراس

السمندل : يرتجفون إذا ذكر اسمى

الأميرة : والقادة والجند

السمندل : ينكمشون لمرآى

حتى تدخل أعناقهم فى أرجلهم (١٧٧)

إن السمندل قد أصبح محترفًا للكذب وتزييف الوعى ، بل قد دخله جنون العظمة وتخيل أنه زعيم أسطورى مرعب .

الأميرة : ما زالوا يبتلعون القصة ؟

السمندل : أية قصة .. ؟

الأميرة : قصة موت الملك المقعد

من بعد وصيته لك

السمندل : ماذا تعنين ؟ (١٧٨)

لقد وصل السمندل إلى مرتبة مرعبة من الغرور والدجل ، فقد نسى ماضيه أو تناسى القصة/ الكذبة التى صنعها وأخذ يتعامل معها على أنها حقيقة واقعة لهذا فهو ينكرها إنكارًا تامًا وكأنه لم يسمع بها من قبل «أية قصة .. ؟» .

وقد تيقنت الأميرة عندئذ من كذبه البين الذى ينسحب على خطابه السابق كله .

إن «ڤان ديك» قد ميز بين «نجاح القصد (عندما ينشأ الفعل المُراد) ونجاح الغرض (الغاية المرجوة من الفعل لم تنجز)»(١٧٩)، وقد نجح قصد الأميرة من سؤال السمندل فهو قد أجاب، لكن غرضها لم يتحقق لأنها لم تعرف الحقيقة بعد ، ولهذا كان لزامًا

عليها أن تحاول معاودة الكرة كلها من البداية مرة أخرى .

الأميرة : أرجوك ..

اصدق مره

لا من أجلى ، بل من أجلك أنت

ولنبدأ منذ البدء

لِمَ جئت ؟

السمندل : هل مازلت على حبى .. ؟ (١٨٠)

إن سؤال الأميرة «لم جئت ؟» لم تقابله إجابة بل قابله السمندل بسؤال آخر «هل ما زلت على حبى ؟» ، حتى يتأكد قبل شروعه فى تقديم الأجوبة الصادقة هذه المرة من أن سيطرته العاطفية على الأميرة ما زالت مستمرة .

الأميرة : لا تنسى المرأة أول رجل باتت ساخنة فى كفيه

تستخفى ذكراه كما تستخفى الدوامة فى الماء (١٨١)

وقد جاءت إجابة الأميرة عن السؤال / العاطفة محققة لآمال السمندل وطموحه ، فكانت هذه الإجابة هى مفتاح المصارحة بحقيقة وضعه السياسى بعد «خمسة عشر خريفًا» من غيابه؛ أى بعد خمسة عشر عامًا من قيام ثورة ١٩٥٢ وتسلم القيادة العسكرية للحكم؛ حيث يشير الموقف الدرامى عبر الشفرة السيميولوچية للرقم الرمزى إلى هزيمة السابع والستين.

السمندل : أنا مقهور يتشقق ملكى من حولى كلحاء الشجرة

أنكرنى الحراس

الأميرة : والقادة والجند ؟

السمندل : هجرونى

الأميرة : ماذا لو عدت معك ؟

السمندل : قد يصفو الأمر

الأميرة : لك .. ؟

السمندل : لنا ..

الأميرة : كيف ؟ (١٨٢)

إن صدق السمندل لم يستمر أكثر من جملتين فقط ، شرع بعدهما مباشرة فى الكذب عبر محاولته تزييف وعى الأميرة / الوطن واستخدامها وسيلة يعود بها للسلطة مرة أخرى، وهنا يهب «القرندل» مصمما على إيقاف مسيرة تزييف الوعى .

القرندل : «يهب من ركنه المظلم فجأة»

ها قد تمت أغنيتى

فاسمعن مقاطعها

السمندل : «للأميرة»

من هذا ؟

القرندل : لا تشغل نفسك بى

كن ضيفى فى أغنيتى

السمندل : من أنت ؟

القرندل : اسمى لا يعنى شيئًا [١٨٣]

إن وقوف القرندل المفاجئ يرفعه من الأرض إلى المقام المرتفع الذى يسمح بدخوله ساحة العلامات السيميولوچية للعرض مرة أخرى ، وبخاصة بعد أن يبتعد عن الركن المظلم متوجها إلى وسط المسرح / البؤرة المنيرة؛ حيث يبدو كأنه قد انبثق من العدم على الرغم من مراقبته للمشهد كله دون أن يلاحظه السمندل ، فالتضاد «بين الضوء والظل يعد أحد أهم وسائل التكوين التى يستخدمها الفنان التشكيلى وأكثرها تعبيرًا» [١٨٤] ، وقد أفاد فنانو المسرح من هذه القاعدة فى التشكيل المسرحى للعرض .

إن القرندل يعلن أن أغنيته قد تمت فى إشارة واضحة إلى أنه قد أدرك ما يجب عليه فعله تجاه السمندل الذى سيكون ضيفه فى هذه الأغنية حتى يوقفه عن تزييف وعى الأميرة/ الوطن مرة أخرى .

وقد استمر القرندل فى تقديم الإجابات الغامضة عند سؤال السمندل له عن اسمه وعمله ومن الذى دعاه ، وعلى الرغم من هذا فإنه يمكن للمتلقى أن يجمع بعض الإشارات المتضافرة فى

إجابته الملغزة تمكنه من محاولة استنتاج كنه هذه الشخصية الرمزية .

القرندل : أحيانًا أتأمل ..

....

أحيانًا أكتب

السمندل : ماذا تكتب ؟

القرندل : ما يحدث

....

السمندل : رجل مجنون

القرندل : بل شاهد (١٨٥)

فهو «يتأمل» ، «أحيانًا يكتب» ، وهو «شاهد»؛ حيث تتضافر هذه الإشارات فى دفع المتلقى إلى استنتاج أن صوت القرندل قد يكون هو صوت المثقف الذى هب ليقف ضد السلطة الدكتاتورية ويقوم بدوره التنويرى تجاه الوطن المزيف الوعى .

واستنادًا على هذا التفسير يصبح جلوس القرندل على الأرض فى ركن المسرح المظلم بدلاً من تركه لساحة المسرح فى المشهد السابق جلوسًا مبرراً بل بارعًا على المستوى السيميولوچى؛ حيث يشى هذا الجلوس داخل الحدث وخارجه فى آن بأن المثقف يهتم بشئون وطنه ويراقبها دائمًا على الرغم

من كـونه خـارج السلطة ، وأنه يتـحـين اللحظة المناسـبة، تلك اللحظة التى يصل فيها التحدى إلى ذروته ليعلن استجابته لدوره التـاريخى فى تنوير الوطن والدفـاع عن الديمـقـراطيـة ضـد الدكتاتورية ، وبهذا تتصل رؤية صلاح عبد الصبور الممتدة فى دراماته كلها، والتى تعد فى جوهرها تنويعات متلونة على تيمة واحدة هى صراع المثقف مع السلطة .

إن السمندل ما زال مصـرًا على تنفيذ ما بالقول / تزييف وعى الأميرة واستعادة السلطة مرة أخرى على الرغم من مقاومة القرندل له .

السمندل : من أين أتيتن بهذا الرجل المجنون

هيا نذهب يا حلوه

الأميرة : ووصيفاتى

السمندل : فليتبعنك فيما بعد

سنحث الخطو إلى الميدان ، وكفانا معتنقان

ونقول لهم إن أميرتهم قد عادت

خلعت ثوب الغفران على عاشقها المثقل بالذنب

فـتلقـاه عـاشـقـهـا المثـقل بالذنب بأجلى آيات العرفان(١٨٦)

إن السـمندل / السلطـة يرى أن مـحـاولات تصدى القـرندل/

المثقف له نوع من الجنون؛ حيث تحرص السلطة الدكتاتورية على عزل المثقف وتهميش دوره وعدم تدخله فى الحكم . فقد أعد السمندل كذبته الجديدة / تزييف الوعى الذى استجابت له الأميرة / الوطن مرة أخرى ، وهو لن يسمح للقرندل بتنويرها وجلاء بصيرتها؛ لأن هذا التنوير يفقده سيطرته عليها ويفقده عرشه بالتبعية . لكن القرندل ما زال متمسكًا بدوره محاولاً إيقاف ما بالقول / تزييف الوعى .

القرندل : «ممتقعًا وقد امتدت قامته النحيلة ، وبان عليه
غضب وحشى»
لا .. لا.. أرجوك
طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبه
فاعتلت واسترخت مثقلة بالجرح
والليلة قد تهوى ميتة أنهارًا وتلالاً ومنازل
لو ولدت فى ساحتها أخرى

السمندل : أصمت يا مجنون
هيا .. هيا (١٨٧)

إن خطاب القرندل الذى يتحدث عن «المدينة» لا عن الأميرة يعلن صراحة لمن لم ينتبه أن الأميرة فى هذا النص رمز للوطن ، لهذا فهو يهب ممتقعًا غاضبًا فى تعبير إيمائى مكثف عن سمات

الغضب والرفض محاولاً إيقاف تزييف وعيها ، وهو يصندر هذا الغضب الإيمائى المعترض بحرف النفى المؤكد بالتكرار ، وكأن المثقف هو الشخص الوحيد القادر على أن يقول «لا» للحاكم الدكتاتور .

إن الكذبة الأولى التى طعنت قلب مدينتنا فى رؤية صلاح عبد الصبور التى يطرحها النص الرمزى هى استثمار السمندل / القيادة العسكرية لنقمة الشعب على حالة الملك المتردية ، وجذب الوطن / الأميرة إلى صفه عبر تزييف وعيها «تقديم الحب بلا حب» بحيث يظهر الاستيلاء على السلطة فى صورة شرعية بوصفه ثورة شعبية تعبر عن إرادة الأمة، وإن كانت الأمور قد تحولت فى جوهرها من دكتاتورية الملك إلى دكتاتورية الرئيس والحكومة العسكرية ، وهذه الدكتاتورية هى التى أدت إلى الهزيمة العسكرية فى السابع والستين ، فكما يقول برتراند راسل: «إنه لا يمكن المحافظة على التقدم وقتًا طويلاً إلا فى جو من الحرية حتى فى أمور مثل التكنيك العسكرى، ولذلك فإننى أثق أن الدول التى تحافظ على الحرية العملية والفكرية ستكون أكثر كفاءة فى الحرب من تلك الدول التى تخضع للدكتاتورية».(١٨٨)

وهذه الرؤية فى ثورة ١٩٥٢ ليست رؤية صلاح عبد الصبور

فقط بل رؤية بعض المثقفين الآخرين أيضًا ؛ حيث يقول لويس عوض: «لما قامت ثورة ١٩٥٢ ، وكنت فى الولايات المتحدة ، شعرت بأن رأسى فى السماء ، لأن الأمريكيين كما قلت كانوا فى أعماقهم يحتقرون المصريين ، ومن جهة أخرى وفى الوقت نفسه شككت فى هوية الثورة لقدومها من الجيش ، وأحسست بأنها جاءت لإجهاض الثورة الحقيقية .

وقد زادت شكوكى بحكم الإعدام الذى أصدرته على العاملين خميس والبقرى فى كفر الدوار . ثم وصلت هذه الشكوك إلى الذروة بسبب أحداث مارس ١٩٥٤ حين وقع الانقسام الكبير بين العمال والمثقفين . خرجت بعض المظاهرات العمالية لتأييد عبد الناصر ضد نجيب وخالد محيى الدين ، وهتفت «لتسقط الحرية» . وكان ذلك أمرًا غريبًا ومأساويًا إلى أبعد الحدود ، فقد ضربوا قاضى القضاة «رئيس مجلس الدولة» عبد الرزاق السنهورى» . (١٨٩)

أما الكذبة الأخرى التى يحاول القرندل إيقافها الآن بعد «خمسة عشر خريفًا» من المنفى/ إبعاد الشعب عن المشاركة فى الحكم / غياب الديمقراطية؛ أى فى عام ١٩٦٧ ، بعد هزيمة السمندل / نكسة الخامس من يونيه ، فهى تمثيلية التنحى وصفح الشعب عن عبد الناصر فى ٩ و ١٠ يونيو ١٩٦٧.

وإذا كان هشام شرابى يرى أن «السبب الرئيسى فى خسارة هذا الجيل العربى لمعاركه مع (العدو / التخلف / الرجعية) يتمثل فى «التركيب الاجتماعى البطركى والعلاقات المهيمنة فيه» [١٩٠] ؛ فإن «مظاهرات الشعب ضد تنحية عبد الناصر فى ٩ و ١٠ يونيو ١٩٦٧ تمثل أكبر مظهر من مظاهر التعلق الإلكتراوى بالسلطة البطركية» [١٩١] ؛ حيث يقول لويس عوض: «بعد أيام من الهزيمة حين تراجع عبد الناصر عن الاستقالة فإذا بأحد النواب فى مجلس الشعب يرقص تحت قبة البرلمان من شدة الفرح ، بينما البلاد كانت قد استبيحت منذ احتل الإسرائيليون أجزاء من ترابنا الوطنى . كانت «رقصة النائب» عاراً ما بعده عار» [١٩٢] ، فربما كان الواقع أحياناً أكثر عبثية من الإبداع العبثى .

إن هذه الرقصة / الوعى المفقود المزيف على مستوى الواقع، هى ما حاول القرندل / المثقف إيقافها وكشف زيفها على مستوى النص الرمزى ، «فالتحليل الرصين لعالم الرمزى الثقافى لابد أن يكون سيميولوچيا ، إذ السيميولوچيا عبارة عن تحليل للأشكال الرمزية يعتمد جانب دراسة العمل الأدبى فى علاقته التى تجمع بينه وبين منتجه ، وتجمع بينه وبين متلقيه». [١٩٣]

القرندل : وا أسفاه ، لابد وأن ألقى أغنيتى

«يندفع القرندل نحو السمندل ، ويحيط رقبته بأصابعه ،

ثم يحدق فى عينيه»

هذا ظلى فى عينيك

يا سمندل

«يستل القرندل سكينًا من ثيابه ، ويدفعها فى صدر السمندل»

خذ ، هذا آخر مقطع

«يتهاوى السمندل على المائدة ، ويستدير القرندل إلى النسوة المندهشات»

تمت أغنيتى

أستودعكن الله ..

«يتجه نحو باب الكوخ ، ثم يستدير قبل أن يخرج ليرى الأميرة تقف متهاوية» (١٩٤)

إن القرندل / المثقف قد قتل السمندل / الدكتاتور بالكلمة / الأغنية «خذ ، هذا آخر مقطع» حيث تتحد الغنوة / الخنجر فى هذا النص ، مع التماثل / الحجر الذى أصاب به سعيد رأس حسام جاسوس السلطة فى ليلى والمجنون ، مع الناى / السيف

الذى فقأ به الشاعر عين جلاد القصر فى بعد أن يموت الملك ، بوصفها رموزًا ثقافية تصرع الدكتاتورية والظلم ، وتحقق حلم الحلاج بالسيف المبصر . فمن الممكن أن تكون الأداة المسرحية «رمزًا وعملها بالضرورة يصبح بلاغيًا ، حيث تبدو مجازًا عن نوع من الواقع النفسى أو الاجتماعى الثقافى ، أو استعارة له . فى هذه الحالة تنتظم الأداة الرمزية فى نسق دال يصبح من المهم أن نتتبعه فى أعمال الكاتب الدرامية (سواء كانت الأداة رمزًا ثقافيًا أو أضيفت إليها علاقات متخيلة من وضع المؤلف)».(١٩٥) .

وشرط انتصار المثقف فى نصوص صلاح عبد الصبور جميعًا هو تحول الكلمة إلى فعل، ويبدو هذا جليًا فى الفقرة السابقة على مستوى آليات العرض أيضًا؛ حيث تحتل إشارات العرض المتوالية المعبرة عن فعل القرندل المسرحى «الاندفاع نحو السمندل - إحاطة الرقبة بالأصابع - التحديق فى عينيه - استلال السكين - دفعها فى صدر السمندل - تهاوى السمندل على المائدة - استدارة القرندل للنسوة - اتجاهه نحو الباب - استدارته قبل الخروج ليرى الأميرة» مساحة مضاعفة لمساحة الكلمة اللغة فى هذا المقطع .

لكن القرندل / المثقف لا يمكنه أن ينسى دور الكلمة ، فهو لا

يترك ساحة المسرح قبل إلقاء رسالته التنويرية على مسامع الأميرة / الوطن .

آه ، لا يجمل بي أن أنسى

هذا تذييل لا تكمل أغنيتي دونه

يا امرأة وأميره

كوني سيدة وأميره

لا تثني ركبتك النورانية في استخذاء

في حقوى رجل من طين

أيّا ما كان

وغداً أو شهماً

عملاقاً أو أفاقاً

ولتتلقى ألوان الحب ، ولا تعطيه

اضطجعي مع نفسك

ولتكفك ذاتك

ليكن كل الفرسان الشجعان

ممن يحلو مرآهم في عينيك

لك خداماً لا عشاقاً

أو عشاقاً لا معشوقين

«يخرج» (١٩٦)

إن خطاب القرندل / المثقف التنويرى يحول الأميرة / المرأة إلى الأميرة / الوطن ، كما أنه يحرص على دحض الخطاب الجنسى المطط داخل النص بوصفه رمزاً لهيمنة السمندل / الدكتاتور على الأميرة بواسطة تزييف الوعى باسم الحب ، إنه خطاب متعال ضد الاستلاب والهيمنة البطركية .

وتظهر ملامح التعالى فى لغة الخطاب التى تنتشر فيها أفعال الأمر «كونى ـ اضطجعى» أو الأفعال المضارعة المتحولة إلى صيغة الأمر بواسطة لام الأمر «لتتلقى ـ لتكفك ـ ليكن» أو بواسطة لا الناهية «لا تثنى» .

إن القرندل فى هذا النص نموذج للمثقف المثالى ، فهو لا يشير إلى المثقف كما كان فى تلك الفترة ، بل كما ينبغى أن يكون . وصحيح أنه مثقف فاعل لكنه غير ملتحم بالواقع ويبدو فى هيئة شبه أسطورية ، كما أنه يبدو بوصفه حكيماً آمراً خالياً من كل عيب، على عكس ما يظهر فى مسرحية صلاح عبد الصبور التالية «ليلى والمجنون» ، التى تعرض آلام المثقف وهزائمه وعدم قدرته على الفعل فى هذا الواقع المرير . فالقرندل هو رمز المثقف الحلم فى مسرح صلاح عبد الصبور ، وربما لهذا السبب صبغ شخصيته بصبغة أسطورية عصية على التحقق فى الواقع .

الأميرة : «وهى تبكى بجانب الفراش وتقبل السمندل»

آه ، ما أصدقه مَيْتًا

انظرن .. ماتت بسمته الفاتنة اللزجة

وبدا مرتعداً مذعوراً فى صدق فاتن (١٩٧)

إن الأميرة / المرأة المتأوهة على فقد حبيبها تدرك الآن بعد خطاب القرندل التنويرى أن لحظة الصدق الحقيقية البعيدة كل البعد عن الزيف فى حياة السمندل هى لحظة موته . وإذا كانت لحظة الموت تقع خارج دائرة الحياة ؛ فإن فى هذا إشارة واضحة إلى أن حياته كلها كانت سلسلة من الأكاذيب ، بما فيها بسمة الاطمئنان المصطنعة التى اختفت عن ملامحه وصعدت بدلاً منها علامات الرعب والذعر الذى يسيطر على الحاكم الدكتاتور خوفًا من ضياع سلطته ، كما رأينا مع عشرى السلطة فى مسافر ليل .

أوه ، ما أشبهه فى ضجعته بأبى

انظرن ، وباركن

اكتملت لحظتى الموعودة حتى سحقت نفسى قطعًا (١٩٨)

لقد تهاوت جثة السمندل على المائدة ، وهى ذات الموضع الذى شاهدنا فيه جثة الملك المقتول ، وكأن حال الملك يتفق مع حال السمندل فى كل شىء ، انهيار الحكم ، والرهبة الكاذبة ،

والموت قبل الموت ، فلا عجب أن تراه الأميرة يشبه أباها فى ضجعته ، فى إشارة سيميولوچية واضحة إلى أن حال الحكم فى مصر بعد الثورة لم يكن أفضل من حال الحكم قبلها ، فقد مضت مصر من الاحتلال الإنجليزى إلى الاحتلال الإسرائيلى.

«تتهاوى جالسة بجانب المائدة ، وقد أدارت ظهرها للجثة ، تلمع على وجهها ابتسامة بالغة الضياء ، وعيناها مغلقتان كأنها تحلم»

الوصيفة الثالثة : «مندفعة نحو الأميرة ..

مولاتى .. مولاتى

الأميرة: «كأنها تفيق من حلم ، وقد أدارت ظهرها للمشهد السابق كله»

ماذا .. هل سرق النوم الخادع نزهتنا الفجرية

هل أخلفنا ميعاد البلبل والطل (١٩٩)

إن خطاب القرندل / المثقف قد حقق غايته التنويرية مع الأميرة / الوطن ، فها هى ذا تتجاوز أحزانها فى حركة مسرحية دالة «تدير ظهرها للمشهد السابق كله» ، وتفتح عينيها بعد إغلاق قصير فى إشارة إلى أنها قد أفاقت من حلم مزعج ، أو من كابوس تزييف الوعى الذى كاد يقضى على مستقبلها «هل سرق النوم الخادع نزهتنا الفجرية» .

إنها قد استوعبت الدرس التنويرى جيداً حتى إنها قد حفظت بعض العبارات التى وجهها القرندل / المثقف لها وأخذت تكررها على وصيفتها .

الأميرة : أوه لا تنسى أنى امرأة وأميرة

بل سيدة وأميرة

ومن الواجب أن أخرج فى الصبح إلى الميدان

كى يستجلى أتباعى طلعتى النورانية [٢٠٠]

لقد تحررت تمامًا من استلاب الرجل للمرأة ، أو من استلاب الحاكم الديكتاتور للوطن ، وتحولت إلى امرأة / وطن حر ، أو إلى سيدة / أميرة تتعالى فوق شهواتها من أجل مستقبل رعاياها . ويتفق هذا التحول الرمزى الفنى داخل النص مع رؤية هشام شرابى الاجتماعية التى يقرر خلالها أن «القاعدة الأساسية هى : تحرير المرأة شرط لتحرير المجتمع ، بوصفه كلاًّ، ودون هذا التحرير ، لن تجدى الانقلابات ولن تؤدى «الثورات» إلا إلى أشكال أخرى من السلطة البطركية» . [٢٠١]

وليس غريبًا بعد هذا التحرر أن يتغير التوقيت السيميولوچى الدال داخل النص «خمسة عشر ظلامًا» إلى توقيت جديد يتناسب مع الواقع الدرامى المتحول على الرغم من نظر الوصيفة من الكوة ذاتها .

الأميرة : ما الوقت الآن

الوصيفة الثانية : «تتجه إلى الكوة ، وتفتحها ، وتنظر»

الفجر على مرمى سهم [(٢٠٢)]

فقد تحول ظلام الاستبداد والدكتاتورية بعد قتل المثقف / القرندل للحاكم المستبد / السمندل وتنويره للأميرة / الوطن إلى فجر قادم يحمل نسمات الحرية التى قد تسفر عن مستقبل مشرق ، «فالدال الزمنى لا يكتسب معنى فى المسرح إلا فى علاقته بالآخر» . [(٢٠٣)]

الأميرة : فلتحزمن متاع الرحلة

هل أسرجت العربة يا أم الخير

الوصيفة الثالثة : مولاتى

الأميرة : لا بأس

فسأمشى فى طرقات الغابة حتى أبواب القصر

و سأدخل ساحة قصرى مترجلة حتى أتلقى من

خدمى ورعاياى

ما يبهج نفسى من حب وخضوع

هيا .. هيا ..

أسرعن

(ستار) [(٢٠٤)]

إن الأميرة قد صحت من الوهم وأصبحت أكثر واقعية ، فلا بأس من أن تمشى على قدميها طريقًا صعبًا وسط الغابات تكفيرًا عن ذنبها حتى تصل إلى أبواب القصر . وتحول المرأة/ الوطن إلى المرأة / الأميرة يعد إشارة واضحة إلى ضرورة حكم الشعب لنفسه بعيداً عن السلطة العسكرية ، وعلى هذا يكون الطريق الصعب وسط الغابات الذى يتحتم على الوطن السير فيه تحقيقًا للمستقبل المشرق على ما أعتقد هو طريق الديمقراطية ، حيث علمنا القرندل ضرورة خضوع الحاكم للوطن وليس العكس، فالوطن أبقى و أكبر و أقوى من أى حاكم مهما كان .

إن هذه النوعية من الأعمال الدرامية ، كما يقول «جادامر»: «تجعلنا نرى بوضوح الانسجام الأخلاقى للحياة الذى لم يعد من الممكن رؤيته فى الحياة ذاتها .

ومن الوضح أن المسرح بذلك يضطلع بمهمة لها طابع التعالي الخلقى حيث إننا جميعًا نعرف أن الأحداث الرائعة التى تقدم على خشبة المسرح تظهر لنا الحياة على النحو الذى ينبغى أن تكون عليه حقًا» . (٢٠٥)

وربما كان من المفيد فى ختام هذه القراءة للمسرحية مراجعة التحولات الدرامية الرئيسية داخل النص بواسطة نموذج سوريو.

إن معادلة البداية تتمثل فيما يأتى :

☾ (♂) ♎ - ♂ - ☉ - ♁ ♌

فالبطل هو الملك الشيخ ، ومتلقى الخير هو ذاته ، وغايته الاستقرار فى الحكم ، وخصمه هو السمندل ، والأميرة هى الحكم بين أبيها والسمندل ، وهى فى الوقت ذاته مساعدة السمندل الخصم بحكم استلابها الجنسى تجاهه .

وبعد فعل القتل تتحول المعادلة الدرامية إلى ما يأتى :

☾ (♌) ♎ - ♂ - ☉ - ♁ ♌

فالبطل هذه المرة هو السمندل ، ومتلقى الخير هو ذاته أيضًا ، وغايته الاستمرار فى الحكم كذلك ، أما الأميرة فهى الخصم بوصفها ابنة القتيل ، وهى الحكم بين أبيها وحبيبها ، وهى مساعدة السمندل الخصم بحكم استلابها الجنسى تجاهه. وهو موقف درامى شديد التعقيد على مستوى الصراع النفسى الداخلى للأميرة من زاوية ، كما أنه يشير من زاوية أخرى إلى أن حال الحكم الدكتاتورى قبل الثورة (الملك البطل ، ومتلقى الخير ذاته ، وغايته الاستمرار فى الحكم) هو نفسه حال الحكم بعدها وكل ما تم هو استبدال السمندل الحاكم العسكرى بالملك الشيخ .

وتتحول المعادلة الدرامية بعد فعل العزل/ النفى إلى ما يأتى :

☾(♌) ♎ - ♂ - ♁ - ☉ ♌

الأميرة هى البطل فى المنفى ، والغاية طفل المستقبل ، ومتلقى الخير المنتظر هو الوطن ، والسمندل هو الخصم بحكم هجره للأميرة المنفية الذى يعوق بدوره إنجابها لطفل المستقبل ، والوصيفات هن الحكم والشاهد على العلاقة بين الأميرة والسمندل ، وهن مساعدات الأميرة أيضاً .

وبما أن هذا الموقف الدرامى (موقف النفى) هو الذى احتل أكبر مساحة من المسرحية لذلك فإن إيحاءات الجنس / الجسد كانت مهيمنة على علامتها كافة ، وكان الانتظار / الزمن هو الفكرة المهيمنة على الصراع الدرامى داخلها .

وفى لحظة ظهور القرندل تتحول المعادلة إلى ما يأتى :

☾(♌) - ☾(♌) ♎ - ♂ - ☉ - ♁ - ♌

حيث تبقى الأميرة فى المنفى هى البطل ، ومتلقى الخير هو الوطن ، والغاية هى طفل المستقبل ، وإن كان ميزان الحَكَم قد تحول من يد الوصيفات إلى يد القرندل / المثقف الذى يعد أيضاً مساعداً للأميرة ، بالإضافة إلى الوصيفات مساعدات الأميرة أيضاً .

أما لحظة ظهور السمندل فتتحول فيها المعادلة الدرامية إلى

☾(☉) - ♂ ♎ ☉ - ♁ ♌

فالسمندل هو البطل الآن ، ومتلقى الخير هو ذاته ، وغايته هى الأميرة بوصفها وسيلته الوحيدة للاستمرار فى الحكم ، والقرندل هو الحكم بين الأميرة والسمندل وهو خصم السمندل أيضًا بوصفه ظالمًا وكاذبًا ودكتاتورًا ، أما الوصيفات فهن مساعدات الأميرة أينما تغير موقعها فى جملة الصراع الدرامى.

وفى لحظة اقتناع الأميرة بالعودة مع السمندل مرة أخرى ، تتحول المعادلة الدرامية إلى ما يأتى :

☾☾(♌) - ♂ ♎ - ☉ - ♁ ♌

فالسمندل هو البطل ، ومتلقى الخير هو ذاته ، وغايته الاستمرار فى الحكم ، والقرندل هو الحكم وخصم السمندل ، وإن كانت الأميرة قد تحولت إلى مساعدة للبطل ، بالإضافة إلى الوصيفات اللواتى يتبعنها أينما حلت ، ويمثل هذا الموقف لحظة ضياع كامل لمستقبل الأميرة/ الوطن لولا تدخل القرندل/ المثقف وتحوله من الكلمة إلى فعل القتل .

أما بعد فعل قتل القرندل / المثقف للسمندل / الدكتاتور / العسكرى ، فإن المعادلة الدرامية الختامية تصبح كما يأتى :

♂-☾(♌)-☾(♌)♎-♁-☉-♌

فالأميرة هى البطل ، والغاية هى الحرية والعدل ، ومتلقى الخير هو الشعب ، والقرندل هو الحَكَم ومساعد البطل ، والوصيفات هن مساعدات الأميرة البطل ، والخصم هو جثة السمندل فوق الطاولة فى بؤرة المسرح .

ويلاحظ تطابق دور وظيفة القرندل (حكم ومساعد للبطل) مع دور المثقف المثالى التنويرى المشارك فى الحكم من وجهة نظر صلاح عبد الصبور الممتدة فى دراماته ، كما يلاحظ أن خطاب القرندل ضد الجنسى قد حول الأميرة من امرأة مستلبة إلى وطن متهاو ، عبر مضخ تزييف الوعى المتصل بالأمل الكاذب (طفل المستقبل) وبالتعلق الإلكتراوى بالسلطة البطركية .

فإذا كانت الأميرة / المرأة تنتظر السمندل الرجل القوى ، فإن الأميرة / الوطن تنتظر القرندل المثقف المخلص لها من تبعات الدكتاتورية ، بتحوله من ساحة الكلمة فقط إلى ميدان الفعل أيضاً .

وإذا كان القرندل شبه الأسطورى هو رمز المثقف الحلم ، المثقف كما ينبغى أن يكون فى مسرح صلاح عبد الصبور ؛ فإن النص الذى سوف ننتقل إليه الآن «ليلى والمجنون» ينقلنا إلى المثقف الواقعى المعاصر كما هو كائن بعذابه وانكساراته وعجزه فى صراعه الأبدى مع السلطة الدكتاتورية من أجل الديمقراطية.

هوامش الفصل الرابع

(١) باترس باڤيز ، لغات خشبة المسرح : ١٠١ .

(٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٢ .

(٣) چيمس روس - إيڤانز ، المسرح التجريبي : ٤٩ .

(٤) محمد حسن عبد الله ، ظاهرة الانتظار في المسرح النثري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دراسات أدبية، ١٩٩٨ ، ص : ٧ .

(٥) أحمد السعدني ، المسرح الشعري المعاصر ، مطبعة الوفاء ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص : ٤٨ .

(٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٥٥١ .

(٧) چاك دريدا ، الكتابة والاختلاف: ٨٧.

(٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٢ .

(٩) چيمس روس - إيڤانز ، المسرح التجريبي : ٤٩ .

(١٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٣ .

(١١) شكري عبد الوهاب ، الإضاءة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥، ط ١ ، ص : ٢٣.

(١٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٣-٣٥٤ .

(١٣) لويز مليكة ، الديكور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ط ٣ ، ص : ٩٤ .

(١٤) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ١٥ .

(١٥) جيمس ميردوند ، الفضاء المسرحي : ٣٢ .

(١٦) المرجع السابق : ٣٤ .

(١٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٥ .

(١٨) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٣٥٦ .

(١٩) صلاح فضل ، نظرية البنائية : ٤٥٢ .

(٢٠) لويس عوض ، الحرية ونقد الحرية ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص : ١٢٢ .

(٢١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٦ ، ٣٥٧ .

(٢٢) محمد مفتاح ، دينامية النص : ٢٨ .

(٢٣) أحمد زكي ، المخرج والتصور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ ، ص : ٢٨ .

(٢٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٥٨ ، ٣٥٩ .

(٢٥) آن أوبرسفيلد ، مدرسة المتفرج : ١١١ .

(٢٦) عصام بهي ، مقال : «استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور» ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الأول ، أكتوبر ، ١٩٨١ ، ص : ١٤١ .

(٢٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٦١ .

(٢٨) المرجع السابق : ٣٦١ ، ٣٦٢ .

(٢٩) نفسه : ٣٦٥ ، ٣٦٦ .

(٣٠) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة: ٣٦٧ ، ٣٦٨ .

(٣١) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ١٠٤ .

(٣٢) آن أوبرسفيلد ، مدرسة المتفرج : ٩٠ .

(٣٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٦٨-٣٧٠ .

(٣٤) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ١٧٥ .

(٣٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٧١ ، ٣٧٢ .

(٣٦) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٠١ .

(٣٧) المرجع السابق : ٢١١ .

(٣٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٧٣ ، ٣٧٤ .

(٣٩) المرجع السابق : ٣٧٥ ، ٣٧٦ .

(٤٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٧٦ ، ٣٧٧ .

(٤١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٧٧ ، ٣٧٨ .

(٤٢) محمد مفتاح ، دينامية النص : ٥٨ .

(٤٣) راجع ربط المكان المغلق بالتراچيديا ، چيمس ميردوند ، الفضاء المسرحي : ١٦٦.

(٤٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٧٨ ، ٣٧٩ .

(٤٥) المرجع السابق : ٣٧٩ ، ٣٨٠ .

(٤٦) نفسه : ٣٨٠ ، ٣٨١ .

(٤٧) صلاخ عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٨٢ .

(٤٨) المرجع السابق : ٣٨٣ .

(٤٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٨٣-٣٨٥ .

(٥٠) المرجع السابق : ٣٨٥-٣٨٧ .

(٥١) ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله) شرح ألفية ابن مالك ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة صبيح ، القاهرة ، أربعة أجزاء ، ١٩٧٥ ، ط ١٧ ، ج ١ ، ص : ١٢٩ .

(٥٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٨٧-٣٨٩ .

(٥٣) عصام بهي ، مجلة فصول ، أكتوبر ١٩٨١ : ١٤٢ .

(٥٤) كريستوفر إينز ، المسرح الطليعي ، ترجمة : سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص : ٤١٩ .

(٥٥) عصام بهي ، مجلة فصول ، أكتوبر ١٩٨١ : ١٤٢ .

(٥٦) باز كير - شو ، سياسات الأداء المسرحي ، ترجمة : أمين الرباط ، مراجعة : عبد الحميد إبراهيم ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص: ٥٥ .

(٥٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٨٩ ، ٣٩٠ .

(٥٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٩٠-٣٩٢ .

(٥٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكامة : ٣٩٢-٣٩٤ .

(٦٠) عصام بهي ، مجلة فصول ، أكتوبر ١٩٨١ : ١٤٣ .

(٦١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٩٤ ، ٣٩٥ .

(٦٢) ميشيل فوكو ، جينالوجيا المعرفة ، ترجمة : أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٨١ ، ط ١ ، ص : ٧ .

(٦٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٩٥ ، ٣٩٦ .

(٦٤) مرسيا إلياد ، المقدس والدنيوي - رمزية الطقس والأسطورة ، ترجمة : نهاد خياطة ، العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ٧٠ .

(٦٥) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٣٤ .

(٦٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٩٦ .

(٦٧) انظر هذا البحث، ص : ٢٦٩ .

(٦٨) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ١٠٤ .

(٦٩) المرجع السابق : ١١٩ .

(٧٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٩٧ .

(٧١) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ١٦ .

(٧٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها .

(٧٣) أستون وساڤونا ، المسرح والعلامات : ١٣١ .

(٧٤) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ٣٧ .

(٧٥) المرجع السابق : ٣٨ .

(٧٦) نفسه : ٣٩ ، ٤٠ .

(٧٧) See: Eco, A Theory of Semiotics, p. 178-179.

(٧٨) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ٣٧ .

(٧٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٩٧ ، ٣٩٨ . ولا يستقيم الوزن في السطر الشعري الرابع من المقطع – بحر الرمل – إلا بقول الشاعر «اسطعت» بدلاً من «استطعت» .

(٨٠) تترجم سيزا قاسم صاحبة هذا الاقتباس كلمة "Proxemics" بكلمة «أبعاديات»، وقد فضلت استخدام كلمة «البونية أو علم البون» وفقًا لترجمة رئيف كرم للمصطلح التي اعتمدت عليها في الفصول السابقة، حتي يتم توحيد ترجمة المصطلح الواحد داخل الكتاب ، انظر هامش رقم (٤٩) من الفصل الأول ص : ٢٤٦ .

(٨١) سيزا قاسم ، مقال : السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد ، ضمن كتاب: مدخل إلي السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، ص : ٣٧/١ .

(٨٢) الكتابة الإنجليزية للاسم هي "Edward Hall" ، وقد قام رئيف كرم في ترجمته بكتابة اللقب «هال» بالألف ، في حين كتبته سيزا قاسم بالواو «هول» . وبالرجوع إلي القاموس الخاص بالنطق :

J. C. Wells J.C. : (1990) Longman Pronuciation Dictionary, p. 323.

اتضح أن كتابة الاسم بالواو هي الأقرب للنطق الأجنبي الأصح ، ولهذا تم إثبات كتابته بالواو في هذه الدراسة .

(٨٣) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٠٢ .

(٨٤) Barthes, Roland: Image, Music, Text. p. 69.

(٨٥) آن أوبرسفيلد ، مدرسة المتفرج : ٢٤٧ .

(٨٦) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ١١٥ .

(٨٧) المرجع السابق : ١١٢ .

(٨٨) أستون وساڤونا ، المسرح والعلامات : ١٦٣ .

(٨٩) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ١١٦ .

(٩٠) المرجع السابق : ١١٧ .

(٩١) باترس باڤيز ، لغات خشبة المسرح : ٧١ .

(٩٢) هيجل ، الفن الرمزي – الكلاسيكي – الرومانسي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٨٦ ، ط ٢ ، ص : ١٥٦ .

(٩٣) لا يستقيم الوزن في هذا السطر الشعري – بحر الرمل – إلا بقول الشاعر «اسطعت» بدلاً من «استطعت» .

(٩٤) علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي : ١٦٩ .

(٩٥) علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي : ١٦٩ .

(٩٦) Lotman, Yuri: Analysis of the Poetic Text: p. 61.

(٩٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٣٩ .

(٩٨) لطفي عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب ، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، سلسلة لغويات ، ١٩٩٧، ط ١ ، ص : ١٢١ .

(٩٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٣٩–٣٤٠ .

(١٠٠) محمد عبد الله الغزامي ، نموذج الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلي التشريحية، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٥ ، ط ١ ، ص : ٧٠ .

(١٠١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٣٩٩ .

(١٠٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٠ .

(١٠٣) محمد مفتاح ، استراتيجية التناص : ٧٩ .

(١٠٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٠ .

(١٠٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٠ ، ٤٠١ .

(١٠٦) تزفيتان تودوروف ، نقد النقد – رواية تعلم ، ترجمة : سامي سويدان ، مراجعة:

ليان سويدان ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ط ٢ ، ص : ٢٤.

(١٠٧) رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ١٩٨٨ ، ط ١ ، ص : ٥٤ .

(١٠٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠١ .

(١٠٩) تزفيتان تودوروف (وآخرون) ، اللغة والخطاب الأدبي ، اختيار وترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت، ١٩٩٣، ط ١، ص :٤٢.

(١١٠) محمد مفتاح ، استراتيجية التناص : ٢٦ ، ٢٧ .

(١١١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٢ .

(١١٢) باترس باڤيز ، لغات خشبة المسرح : ٥٢ .

(١١٣) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٢٢ .

(١١٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٣ .

(١١٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٣ ، ٤٠٤ .

(١١٦) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ١١٥ .

(١١٧) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٢٤ .

(١١٨) مايكل والتن ، المفهوم الإغريقي للمسرح - نظرة جديدة إلي التراچيديا ، ترجمة: محسن مصيلحي، المجلس الأعلي للثقافة ، المشروع القومي للترجمة (٥٤) ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص : ٧١ ، ٧٢ .

(١١٩) إداورد لوسي سميث ، الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ ، ترجمة : أشرف رفيق عفيفي ، تقديم : مصطفي الرزاز ، مراجعة : أحمد فؤاد سليم ، المجلس الأعلي للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ١٩٩٧، ص : ١٢٤ .

(١٢٠) المرجع السابق : ١٢٦ .

(١٢١) صلاح عبد الصبوز ، الأعمال الكاملة : ٤٠٤ .

(١٢٢) آلان كناب ، و (جاك لاسال) ، «تمارين في القراءة الدراماتولوچية والارتجال» وقائع محترف مسرحية في سوريا ، عرض وتقديم : حنان قصاب وماري إلياس ، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ، سلسة دفاتر مسرحية (١) ، دمشق ، ١٩٨٨ ، ط ١ ، ص : ٥١ .

(١٢٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٤ ، ٤٠٥ .

(١٢٤) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢١٤ .

(١٢٥) حنون مبارك ، دروس في السيميائيات : ٨٩ .
(١٢٦) سيزا قاسم ، مقال : السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد ، ضمن كتاب: مدخل إلي السيميوطيقا ، ص : ١/٤٠ .
(١٢٧) يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي ، مقال : حول الآلية السيميوطيقية للثقافة ، ترجمة : عبد المنعم تليمة، ضمن كتاب مدخل إلي السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، ص : ٢/٨٧ .
(١٢٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٥ .
(١٢٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٥ .
(١٣٠) المرجع السابق : ٤٠٦ ، ٤٠٧ .
(١٣١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ١١٥ .
(١٣٢) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٨٠ .
(١٣٣) أستون وساڤونا ، المسرح والعلامات : ٦٣ .
(١٣٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٧ .
(١٣٥) إميل بنفنست ، مقال : سيميوطيقا اللغة – سيميولوچيا اللغة ، ترجمة : سيزا قاسم ، ضمن كتاب : مدخل إلي السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، ص : ٢/٢٦ .
(١٣٦) باترس باڤيز ، لغات خشبة المسرح : ٧٨ .
(١٣٧) ألارديس نيكول ، علم المسرحية : ٣١٦ .
(١٣٨) إميل بنفنست ، مقال : سيميوطيقا اللغة ، ترجمة سيزا قاسم ، ضمن كتاب مدخل إلي السيميوطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ، ص : ٢/٢٤ .
(١٣٩) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٧-٤٠٨ .
(١٤٠) مايكل والتون ، المفهوم الإغريقي للمسرح : ٧٢ .
(١٤١) المرجع السابق : ٧٣ .
(١٤٢) نفسه : ٧٢ .
(١٤٣) باترس باڤيز ، لغات خشبة المسرح : ٧٣ .
(١٤٤) مايكل والتون ، المفهوم الإغريقي للمسرح : ٧٣ .
(١٤٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٨ ، ٤٠٩ .
(١٤٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٩ ، ٤١٠ .

(١٤٧) عصام بهي ، مجلة فصول ، أكتوبر ١٩٨١ : ١٤٢ .

(١٤٨) فاروق خورشيد ، الجذور الشعبية للمسرح العربي ، الهيئة المصرية العامة لكتاب ، ١٩٩١ ، ط ١ ، ص:٨٠ .

(١٤٩) إبراهيم عبد الرحمن ، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، سلسلة الشعر والشعراء ، ١٩٩٧ ، ط ١ ، ص: ٢٤٩ .

(١٥٠) محمود أمين العالم ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ط ١، ص : ٢٧٠ .

(١٥١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤١٠ ، ٤١١ .

(١٥٢) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٣٠ .

(١٥٣) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤١٣ ، ٤١٤ .

(١٥٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤١٤ .

(١٥٥) المرجع السابق : ٤١٥ .

(١٥٦) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٥٧) نفسه : ٤١٦ .

(١٥٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤١٦ .

(١٥٩) المرجع السابق : ٤١٦ ، ٤١٧ .

(١٦٠) شارلوت سيمور – سميث ، موسوعة علم الإنسان – المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية ، ترجمة : مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف : محمد الجوهري ، المجلس الأعلي للثقافة ، المشروع القومي للترجمة (٦١) ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ط ١ ، ص : ٥٧٥ .

(١٦١) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٦٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤١٨ .

(١٦٣) إينو حوزي ، جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة ، ترجمة : قيس النوري ، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٨ ، ط ١ ، ص : ٢٠٦ .

(١٦٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٠٥ .

(١٦٥) المرجع السابق : ٤١٩ ، ٤٢٠ .

(١٦٦) إديث كيرزويل ، عصر البنيوية – من ليفي شتراوس إلي فوكو ، ترجمة : جابر

عصفور ، نشر عيون ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ ، ط ٢ ، ص : ١٩١ .

(١٦٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٢١ .

(١٦٨) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٦٩) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٧٠) نفسه : ٤٢٢ .

(١٧١) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٢٣ ، ٤٢٤ .

(١٧٢) المرجع السابق : ٤٢٤ .

(١٧٣) نفسه : ٤٢٥ .

(١٧٤) كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما : ١٢٨ .

(١٧٥) المرجع السابق : ١٢٩ .

(١٧٦) نفسه : ١٣٠ .

(١٧٧) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٢٦ .

(١٧٨) المرجع السابق : ٤٢٧ .

(١٧٩) كير إيلام ، سيمياء المسرح : ١٨٨ .

(١٨٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٢٨ .

(١٨١) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٨٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٢٨-٤٣٠ .

(١٨٣) المرجع السابق : ٤٣٠ ، ٤٣١ .

(١٨٤) جوهانزايتين ، التصميم والشكل : ٧١ .

(١٨٥) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٣١-٤٣٤ .

(١٨٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٣٤ ، ٤٣٥ .

(١٨٧) المرجع السابق : ٤٣٥ ، ٤٣٦ .

(١٨٨) برتراندراسل ، مقال : دفاع عن الديمقراطية ، ضمن كتاب «في مدح الكسل ومقالات أخرى» ، ترجمة : رمسيس عوض ، المشروع القومي للترجمة (٦٥) ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨، ص : ٤٢ .

(١٨٩) غالي شكري ، المثقفون والسلطة في مصر : ٣٢٦ .

(١٩٠) هشام شرابي ، البنية البطركية : ٨ .

(١٩١) أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري : ٤٠٦ .

(١٩٢) غالي شكري ، المثقفون والسلطة : ٣٣١ .

(١٩٣) محمد السرغيني ، محاضرات في السيميولوچيا ، دار الثقافة ، سلسة الدراسات النقدية (٦) ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص : ٥٠ .

(١٩٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٣٦ ، ٤٣٧ .

(١٩٥) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٢٤ .

(١٩٦) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٣٧-٤٣٩ .

(١٩٧) المرجع السابق : ٤٣٩ .

(١٩٨) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٤٠ .

(١٩٩) المرجع السابق : ٤٤٠ ، ٤٤١ .

(٢٠٠) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٤٢ .

(٢٠١) هشام شرابي ، البنية البطركية : ٩ .

(٢٠٢) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٤٣ .

(٢٠٣) آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح : ٢٥٢ .

(٢٠٤) صلاح عبد الصبور ، الأعمال الكاملة : ٤٤٣ ، ٤٤٤ .

(٢٠٥) هانز- چيورچ جادامر ، تجلي الجميل : ١٥٦ .

رقم الإيداع : ٢٠٠١/١٦٨٣٧

شركة الأمل للطباعة والنشر

(موافيتلى سابقاً)



الثمن

جنيهان ونصف